

# معاصر ادب کے پیش رو

محمد حسن

مکتبہ جامعی دہلی

اشتراک

پروجیکٹ نیشنل لٹریچر فونڈ آف انڈیا

**Maasir-e-Adab ke Pesh Rau**

by  
**Mohd. Hasan**

Rs. 70/-



## صدر دفتر

011-26987295 ☎

مکتبہ جامعہ لپیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ 110025

Email: [monthlykitabnuma@gmail.com](mailto:monthlykitabnuma@gmail.com)

## شاخیں

011-23260668 ☎

مکتبہ جامعہ لپیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد دہلی۔ 110006

022-23774857 ☎

مکتبہ جامعہ لپیٹڈ، پرنس بلڈنگ، ممبئی۔ 400003

0571-2706142 ☎

مکتبہ جامعہ لپیٹڈ، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔ 202002

011-26987295 ☎

مکتبہ جامعہ لپیٹڈ، بھوپال گراؤنڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ 110025

قومی اردو کونسل کی کتابیں مذکورہ شاخوں پر دستیاب ہیں

قیمت: -/70 روپے

تعداد: 1100

سن اشاعت: 2011

سلسلہ مطبوعات: 1369

ISBN : 978-81-7587-463-3

ناشر: ڈائریکٹر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون FC-33/9، انشی ٹیوشنل ایریا، جسرہ، نئی دہلی۔ 110025

فون نمبر: 49539000 فیکس: 49539099

ای میل: [urducouncil@gmail.com](mailto:urducouncil@gmail.com) ویب سائٹ: [www.urducouncil.nic.in](http://www.urducouncil.nic.in)

طالع: سلاسا رامچنگ سسٹمز آف سیٹ پر نٹرز، C-7/5 لارنس روڈ انڈسٹریل ایریا، نئی دہلی۔ 110035

اس کتاب کی چھپائی میں GSM TNPL Maplitho 70 کاغذ کا استعمال کیا گیا ہے۔

## معروضات

قارئین کرام! آپ جانتے ہیں کہ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ایک قدیم اشاعتی ادارہ ہے، جو اپنے ماضی کی شاندار روایات کے ساتھ آج بھی سرگرم عمل ہے۔ 1922ء میں اس کے قیام کے ساتھ ہی کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا جو زمانے کے سرد و گرم سے گزرتا ہوا آگے کی جانب گامزن رہا۔ درمیان میں کئی دشواریاں حائل ہوئیں، نامساعد حالات سے بھی سابقہ پڑا مگر سفر جاری رہا اور اشاعتوں کا سلسلہ کئی طور پر کبھی منقطع نہیں ہوا۔

اس ادارے نے اردو زبان و ادب کے معتبر و مستند مصنفین کی سیکڑوں کتابیں شائع کی ہیں۔ بچوں کے لیے کم قیمت کتابوں کی اشاعت اور طلباء کے لیے ”درسی کتب“ اور ”معیاری سیریز“ کے عنوان سے مختصر مگر جامع کتابوں کی تیاری بھی اس ادارے کے مفید اور مقبول منصوبے رہے ہیں۔ ادھر چند برسوں سے اشاعتی پروگرام میں کچھ تعطل پیدا ہو گیا تھا جس کی وجہ سے فہرست کتب کی اشاعت بھی ملتوی ہوتی رہی مگر اب برف پکھلی ہے اور مکتبہ کی جو کتابیں کیا اب بلکہ نایاب ہوتی جا رہی تھیں شائع ہو چکی ہیں۔ زیر نظر کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اب تمام کتابیں مکتبہ کی دلی، ممبئی اور علی گڑھ شاخوں پر دستیاب ہیں اور آپ کے مطالبہ پر بھی روانہ کی جائیں گی۔

اشاعتی پروگرام کے جمود کو توڑنے اور مکتبہ کی ناؤ کو کھنور سے نکالنے میں مکتبہ جامعہ بورڈ آف ڈائریکٹرز کے چیئرمین اور جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر جناب نجیب جنگ (آئی اے ایس) کی خصوصی دلچسپی کا ذکر ناگزیر ہے۔ موصوف نے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے فعال ڈائریکٹر جناب حمید اللہ بھٹ کے ساتھ (مکتبہ جامعہ لمیٹڈ اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے درمیان) ایک معاہدے کے تحت کتابوں کی اشاعت کے معطل شدہ عمل کو نئی زندگی بخشی ہے۔ اس سرگرم عملی اقدام کے لیے مکتبہ جامعہ کی جانب سے میں ان صاحبان کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ امید ہے کہ یہ تعاون آئندہ بھی شامل حال رہے گا۔

خالد محمود

منیجنگ ڈائریکٹر، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ



# انتساب

خلوص اور احترام کے ساتھ

محترمہ محمودہ احمد علی شاہ

کی نذر

طراتنے احسان کہ گنواؤں تو گنوا نہ سکوں

محمد حسن

۱۳ دسمبر ۲۰۸۲



# فہرست

۳	انتساب
۷	دیباچہ
۹	۱۔ جوش ملیح آبادی۔ ایک عہد آفریں شخصیت
۲۸	۲۔ فراق گورکھ پوری۔ شخصیت اور کارنامہ
۳۴	۳۔ فیض۔ نثار کرب کی بجگلا ہی
۵۳	۴۔ مجاز۔ شاعر محفلِ وفا
۶۰	۵۔ جذبی
۶۸	۶۔ مخدوم
۷۵	۷۔ سردار جعفری کی شاعری
۷۹	۸۔ جاں نثار اختر
۸۵	۹۔ مجروح سلطان پوری۔ سجیلا غزل گو
۹۳	۱۰۔ کیفی اعظمی۔ تہہ داریوں اور بجگلا ہیوں کا شاعر
۱۰۰	۱۱۔ ساحر لدھیانوی۔ مرقع ساز، نغمہ گر، ڈرامائی لہجوں کا شاعر
۱۰۵	۱۲۔ مرزا رسوا

۱۱۱	۱۳۔ پریم چند۔ زمانہ، ذہن اور آرٹ
۱۲۶	۱۴۔ کرشن چندر
۱۳۳	۱۵۔ اختتامہ
	ضمیمہ
۱۳۵	۱۶۔ انشا کی شاعری
۱۵۳	۱۷۔ ادب میں نظریے کی اہمیت
۱۶۸	۱۸۔ مقدمہ انارکلی

## دیباچہ

۱۹۵۵ء میں جب میرا کتابچہ ”اُردو ادب میں رومانوی تحریک“ شائع ہوا تو مجھے گمان بھی نہیں تھا کہ رومانویت کا سلسلہ اتنی مدت تک اور اس رنگارنگی کے ساتھ جاری رہے گا۔ میں رومانویت کو آثارِ قدیمہ میں شامل کر کے مطمئن ہو گیا تھا۔ دراصل یہ کتابچہ بھی ایک مجوزہ کتاب کا باب تھا۔ خیال یہ تھا کہ پہلا باب رومانویت پر ہوگا جس نے اُردو ادب کو ہیئت اور تخیل، مخموری تصورات اور مثالی پیکروں سے روشناس کرایا، کلاسیکیت کی ضابطہ بندی کو توڑ کر سورت گرمی کا نیا اسلوب بخش دیا اور جذباتیت، تخیل پرستی، نرم و نازک احساسات کی لطافت سے ایک ایسا آئینہ خانہ سجایا جس میں حُسن تو تھا مصلابت اور توانائی نہ تھی، ارمان اور خواب تو تھے مگر اورایت کی سطح سے اُتر کر حقیقت کی ٹھوس سرزمین تک نہیں پہنچے تھے۔

اس مجوزہ کتاب کا دوسرا باب حقیقت نگاری کی روایت پر لکھا جانا تھا اور تیسرا طویل باب اس رومانویت اور حقیقت نگاری کو ملا کر ترقی پسند ادب کے نئے تجربے پر لکھا جانا تھا یہ دونوں ابواب لکھے ہی نہیں گئے اور پہلا باب ہی الگ کتابچے کی شکل میں چھپ گیا۔ اربابِ نظر نے میری ہمت اور وصلے سے بڑھ کر پذیرائی کی اور بات رفت گذشت ہو گئی۔

۱۹۶۰ء کے ارد گرد ترقی پسند تحریک کے اصول و نظریات پر سوالیہ نشان لگائے جانے لگے اور ”جدیدیت“ کے نام سے جو لہر ابھری اس میں تخیل، جذبہ، ہیئت پرستی اور انفرادیت کے اظہار کی بہت سی ایسی شکلیں نظر آنے لگیں جو رومانویت سے بہت کچھ ملتی جلتی تھیں۔ یہی نہیں خود ترقی پسند ادب کے بھی زیادہ تر وہی عناصر مقبول ہوئے جن میں رومانوی آہنگ غالب تھا یا اس آہنگ کو شاعر کی شخصیت اپنے تجربے اور عرفان سے کوئی لطیف حقیقت پسندانہ موڑ دینے میں کامیاب ہو سکا تھا۔ چنانچہ مسئلہ یہ تھا کہ رومانیت کو کس حد تک عرفانی معنویت اور نئی صیت دی جاسکتی ہے اور اسے حقیقت نگاری سے کس حد تک ہم آہنگ کیا جاسکتا ہے تخیل اور جذبے کے رنگ محل حقیقت نگاری کے سنگین مرقعوں کے

۸  
کس حد تک متحمل ہو سکتے ہیں اور حقیقت نگاری، برہنہ گوئی، محض پردہ بگینڈہ یا نر انظر بہ بن کر رہ جانے سے  
کس حد تک رد کی جاسکتی ہے اور حیثیت کس حد تک زندہ شعری تجربے میں ڈھل سکتی ہے۔

اس سوال کے جواب کی تلاش نے ان شاعروں اور ادیبوں کی کاوشوں تک، دہری کی جو  
رومانویت کی ہلکی پھلکی لطافت کو عرانی سنویت سے بوجھل کر کے اسے نیا جاتیاتی پیکر عطا کرنے کی مہم میں  
پیش پیش تھے۔ زیر نظر مضامین انھی ادیبوں اور شاعروں کی کاوشوں کا جائزہ ہے۔ موضوع تفصیل  
طلب ہے لیکن موجودہ کتاب کی ضخامت میں اس سے زیادہ تفصیل ممکن نہیں البتہ اس سے معاصر  
ادب تک پہنچنے کی کئی منزلیں آسان ہو جائیں گی جو حضرات میری دوسری کتابیں 'شنا سا چہرے'  
اور 'جدید اردو ادب' پڑھ چکے ہیں انھیں اردو ادب میں رومانوی تحریک اور زیر نظر کتاب کے  
تسلل میں دیکھیں گے تو شاید تصویر زیادہ واضح ہو سکے گی۔ اس طرح معاصر ادب کی سرحدوں  
تک میرا سفر تمام ہوا۔ مجھے احساس ہے کہ اس کتاب میں 'دش صدیقی'، 'اقترا نصاری'، 'اقترا شیرانی'  
راشد، منٹو، پرویز شامی اور اختر الایمان پر الگ سے مضامین شامل ہونے تھے اور جان شازاخر  
پر بھی دوبارہ لکھنا تھا مگر یہ کسی اور وقت کے لیے اٹھا رکھتا ہوں۔

آخر میں چند ایسے مضامین بھی شامل کرائے گئے ہیں جو براہ راست اس موضوع سے  
متعلق تو نہیں ہیں مگر پس منظر کے طور پر مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔

محمد حسن

پروفیسر اردو

جواہر لعل نہرو یونیورسٹی

نئی دہلی ۱۱۰۰۶۷

۱۳ دسمبر ۱۹۸۲ء

# جوش ملیح آبادی

## ایک عہد آفریں شخصیت

جوش ملیح آبادی کے انتقال سے اردو ادب کے ایک اہم دور کا خاتمہ ہو گیا جو جس کی شمولی کو پیہرا نہ منصب عطا کرنے والے شاعر کی آواز کہا جاسکتا ہے یہ آواز اقبال سے مختلف ہوتے ہوئے بھی اسی تمہیل کی آواز ہے۔ عبرانی شاعری کی طرح جوش کی شاعری میں جیتے ہوئے جنگلوں کا شور ہے۔ جو شاعری کو نرم آوازوں کا فن جانتے ہیں، انھیں اس نئی فضا سے مانوس ہونے میں دیر لگے گی لیکن اس فضا میں دماغ اور احساس پر چھا جانے والی توانائی ضرور محسوس ہوگی۔

غالب سے قطع نظر جس نے اپنی شاعری کو انسان کی فکری اور خیالی جستجو کا وسیلہ اور انسان اور کائنات کے رشتے کی تفہیم کا ذریعہ بنایا جو جس سے پہلے کی تمام شاعری چلبست اور اقبال کے استثناء کے ساتھ چھوٹی سوتی ذاتی حقیقتوں کی شاعری ہے اس میں انھیں بھی ہیں جنہوں نے تصوف کو جمالیات لفظیات کو سمیٹ کر اردو غزل سے حزن پی لے کر دیس نکال دینے کی کوشش کی مگر یہ نئی احساس کی نہیں ذہن کی شاعری ہو کر رہ گئی اقبال نے البتہ اسے نئی توانائی سے مالا مال کر دیا اور یہ توانائی انسان کے اس عظیم الشان تصور سے آئی جو انھیں فلسفے سے ملا اور جسے انھیں جہدِ میاں کی آمیزش سے زیادہ عمل اور زیادہ حوصلہ افزا بنا دیا مگر اقبال فوق البشر کے شاعر ہیں بشر کے شاعر نہیں ان کے ہاں پتھروں کی تصویریں ہیں انسان کی نہیں ان کی نظموں میں تصورات کے ڈھانچے ہیں دل کی دھڑکنیں کم ہیں۔ اقبال توانائی اور طاقت کی پستش میں گوشت پوست کے انسان کو بڑی حد تک فراموش کر بیٹھتے ہیں اور اسی لیے ان کی شاعری حوصلہ تو دیتی ہے مگر دل کے نازک تاروں کو بہت کم چھوتی ہے۔ مکمل مساوات سکھانے والے مذہب کے علمبردار ہوتے ہوئے بھی وہ بشر اور فوق البشر کے درجے

۱۰  
 قائم کر کے اسلامی برہمنیت کے موجد ہونے کے الزام سے مکمل طور پر بری نہیں کیے جاسکتے  
 جوش ملیح آبادی اقبال کے بعد کے دور کے سب سے بڑے شاعر ہیں مگر صرف  
 بڑے شاعر ہیں۔ بڑے مفکر نہیں۔ شیعہ کے بارے میں کسی نے کہا تھا کہ جب وہ غور و فکر  
 کے کوچے میں قدم رکھتا ہے تو بالکل پھر بن جاتا ہے۔ وہی حال جوش کا ہے جو فکر کے  
 نہیں احساس اور سرمستی احساس کے ملحق ہیں، اسی لیے بلند آہنگی ان کا آرٹ اور حرف آفر  
 ان کی ناکامی ہے۔ جوش زندگی کو محسوس کرتے ہیں، اس کے بارے میں سوچ نہیں سکتے لیکن  
 زندگی کو محسوس کرنے اور احساس کے ذریعے حقیقتوں اور تجربوں تک پہنچنے کی صلاحیت میں  
 ان کا کوئی مقابل نہیں۔

جوش عصری حیثیت کو بد لئے والے شاعر ہیں، رومانی دکھ درد سے نڈھال، عشق و عاشق  
 کے سوز سے سلگتی ہوئی شاعری کو جوش نے جگمگاتی ہوئی توانائی بخش جیسے اچانک کسی نے بند  
 کر کے ٹکسارے دروازے کھول دیے ہوں اور سورج کی آنکھیں خیرہ کر دینے والی روشنی  
 اور تازہ ہوا کے ساتھ شور و غل کھوڑا سا گرد و غبار اور چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی  
 کا رنگ و آہنگ بھی اچانک کمرے میں گھس آیا ہو۔ باہر کی دنیا کی یہ دراندازی حالی اور  
 ان کے ساتھیوں کی شاعری سے مختلف ہے۔ یہاں سماج شخصیت سے الگ نہیں ہے، ملک  
 ذات سے علاحدہ نہیں ہے۔

جوش شاعر انقلاب کہے گئے، ان کی شاعری کے خطیبانہ لیے پر ضرورت سے زیادہ  
 ضرور دیا گیا، اعتراض بھی کیے گئے، ان کی شاعری کا بیانیہ حقہ معزز عتاب میں بھی آیا اور  
 اس کی تعریف بھی ہوئی حقیقت یہ ہے کہ جوش انقلاب تک بھی شخص سرمستی احساس کی  
 راہ سے پہنچے ہیں۔ اس میں فکر اور فلسفہ، سیاست یا حب وطن کو کم دخل ہے جوش کے اس  
 مزاج کو زیادہ دخل ہے جو آزادانہ زیست کرنا چاہتا ہے اور اس راہ کی ساری بندشوں کو  
 پارہ پارہ کرنا چاہتا ہے۔ جس طرح بائرن کے لیے یونانی جنگ آزادی میں حقہ لینا اس  
 کی رومانوی سرمستی کا تقاضا تھا جو مجبور ہو کر زندہ رہنے سے منکر تھی اسی لیے جوش کا  
 آزادی وطن کا تصور اور انقلابی آہنگ ان کی سر بلندی کا تقاضا ہے۔ یہ اجتماعیت کی نہیں  
 ان کی رچی بسی ہوئی انفرادیت کی آواز ہے جو ہر جبر کے خلاف ٹکرانے کو لگارتی ہے اور ہر  
 مجبوری کے خلاف علم بناوت بلند کرتی ہے، خواہ یہ مجبوری سیاسی غلامی کی شکل میں  
 سامنے آئے، خواہ مذہبی کڑن کی شکل میں، خواہ اخلاقی احتساب اور سماجی بندھنوں کی  
 شکل میں، خواہ اقتصادی نابرابری اور طبقاتی ٹوٹ کھوٹ کی شکل میں۔

در اصل جوش شاعر ایک کے اقبال کا کلمہ ہیں۔ ہندوستان کا قومی ترانہ لکھنے والا  
 اقبال اگر اسی رنگ و آہنگ کو لے کر اور آگے بڑھتا تو اس کی شاعری جوش سے  
 زیادہ مختلف نہ ہوتی۔ وہی حب وطن کا جوش، وہی آزادی کی توپ، وہی سر بلندی کی  
 آرزو، وہی جہد و عمل کی لگن یہاں بھی موجود ہے جوش ملیح آبادی نے شاعرانہ لو لے

اور جذبہ کی سرستی کا البتہ افساد کر دیا۔ اقبال عقل پر عشق کو ترجیح دیتے ہیں، جوش عقل کو عشق پر مگر جو داہانہاں پہی اور جذب باقیات جوش کے باں ہے وہ اقبال کے یہاں نہیں اور یہ جوش کی کامرانی نہیں کمزوری ہے۔ لیکن کیا کیجیے جوش فکر کے نہیں جذبہ کے شاعر ہیں اور اسی بنا پر ان کے لفظ ایسی توانائی کے مرکز ہیں جہاں سے برقی رواٹھ کر ساری فضا میں بکھرتی نظر آتی ہے بلکہ پوری فضا کو برقا کر دیتی ہے۔ اتنی روشنی سے نہیں جتنی گرمی اور حرارت سے اور ان وسائل سے جوش نے شاعری ہی کی نہیں شعری حیثیت کا رنگ و آہنگ بدل دیا۔ ایسی توانائی سے لہریزاں چند الفاظ کو دیکھیے:

قسم اس تیر کی چلتا تھا جوشگی سے ارجمین کی      قسم میدان میں گات ہوئی تلوار کی دھن کی  
قسم اس جوش کی جو ڈوبتی بغضیں ابھارے گا      کہ اے ہندوستان، جس وقت تو مجھ کو پکارے گا

وسری تیغ رواں باطل کے سر پر چمکائے گی

ترے ہونٹوں کی جنبش ختم بھی ہونے نہ پائے گی

تجھ کو یقین نہ آئے گا اے داغی۔ غلام      میں جا کے مقبروں میں سناؤں اگر کلام  
عمود موت سے حیات کے چٹھے ابل پڑیں      قبروں سے سر کو پیٹ کے مردے نکل پڑیں  
تو چپ رہا، زمین ہلی، آسمان ہلا      تجھ سے تو کیا خدا سے کروں گا میں یہ نکلا  
ان بزدلوں کے حسن پہ شیدا کیا ہے کیوں      نامرد قوم میں مجھے پیدا کیا ہے کیوں

کیا ہند کا زنداں کانپ رہا ہے گوبنچ رہا ہیں کبیرا  
اکٹائے ہیں شاید کچھ قیدی اور توڑ رہے ہیں زنجیریں  
دیواروں کے نیچے آ کر لوں جمع ہوئے ہیں زندانی  
سینوں میں تلاطم بجلی کا آنکھوں میں جھلکتی شمشیریں  
آنکھوں میں گدا کی سرجی ہے بے نور ہے چہرہ سلطان کا  
تخریب نے پرچم کھولا ہے مجدے میں پڑی ہیں تعمیریں  
سنبھلو تو وہ زنداں گوبنچ اٹھا چھٹو کو وہ قیدی چھوٹ  
اٹھو کو وہ بیٹھیں دیواریں، دوڑو کو وہ ٹوٹی زنجیریں

سنوے ہتکان زلف گیتی      صدا کیا آرہی ہے آسمان سے  
کہ آزادی کا ایک لمحہ ہے بہتر      غلامی کی حسرت جاوداں سے

نوجوانوں خون جینے کے لیے تھوڑ سا خون      خون کی پیاسی ہے مدت سے وطن کی سرزمین  
اب اگر پوچھے کوئی تم سے کہ ہیں جانیں عزیز      یک زبان مل کر پکارا اٹھو، نہیں، ہرگز نہیں

یہ تابِ مقاومت، مقابلے کی بھرپور قوت اور سر بلندی کی خاطر بے خوفی کا آہنگ اردو میں پہلی بار ابھرا تھا۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اردو میں سیاسی شاعری کا صحیح معنوں میں آغاز جوش سے ہوتا ہے۔ شبلی کلکتہ اور اقبال اس کا پیش لفظ تھے۔ سرسید احمد خاں کے مقابلے سے اردو ادب جوش سے پہلے مکمل طور پر روگردانی نہیں کر سکا۔

مگر جوش کے اس انقلابی آہنگ کو سمجھنے کے لیے ان کے مزاج اور کردار کی سمجھ ضروری ہے جوش کی انقلابی آن بان ان کی افتادِ طبع کا نتیجہ ہے اور یہ افتادِ طبع بڑی ہولناکی حسنِ جمال اور حسن سے پیدا ہونے والی لذت سے والہانہ وابستگی سے بچانی جا سکتی۔ ان معنوں میں ان کی انقلابیت عمیق اور تفکر کا نہیں، اشتعال کا نتیجہ ہے اور یہ اشتعال ان رکاوٹوں اور مجبوریوں کے خلاف ہے جو انہیں اپنی آرزوؤں کی تکمیل سے روکتی ہیں وہ انقلاب اس لیے چاہتے ہیں کہ ان کی ذات تکمیل پذیر ہو سکے ان کی خواہشیں پوری ہو سکیں، وہ جی بھر کر حسن کی لذتوں سے سیراب ہوں آسمانوں کی وسعتوں میں پرواز کریں۔ اس اعتبار سے ان کے تصور انقلاب پرانا رکزم کی پرچھائیاں واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہیں لہذا رکزم کی کمزوری یہ ہے کہ وہ حال سے شدت کے ساتھ نا آسودگی کو محسوس کرتا ہے اور اسے ہر قیمت پر بدنام بھی چاہتا ہے، شکست و ریخت سے نہیں گھبراتا اور پرانی بنیادوں کو خون کی قیمت ادا کر کے بھی ڈھا دینے پر اصرار کرتا ہے مگر اس تخریب کے بعد اس کے ذہن میں کسی نئی تعمیر کا مثبت خاکہ نہیں ہوتا وہ اپنی ذات کو رہبر بنا کر صرف ذاتی آسودگیوں پر جذب ہاتی اور تصوراتی جنت تعمیر کرتا رہتا ہے۔ اسی لیے تعجب نہیں ہے کہ جوش کے ہاں تصور انقلاب میں تخریبی عنصر زیادہ نمایاں ہے۔ خون، موت، آندھی، قتل و غارت، بوٹا، اس کے مقابلے میں انقلاب کے مثبت پہلوؤں کا ذکر کم ہے اور انقلاب کے بعد کی خوشگوار زندگی کا تصور شاندار۔

اس کمزوری کے باوجود جوش کے اس ادبی کارنامے کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ انھوں نے اردو شاعری کا لب و لہجہ بدل دیا۔ اقتدار کی ہم زبان یا سماجی اصلاح کی پیوند کاری یا دبی و دبی سی قوم پرستی کی جگہ پر ایک مردانہ آواز گونجی جس نے جرأت کو للکارا احساس کو گرمایا اور لفظوں کو قوت اور توانائی سے منور کر دیا۔ نفا کی یہ تبدیلی محض انقلابی آہنگ ہی کی حد تک نہیں رہی جوش نے اردو شاعری کے ہیرو کا تصور ہی بدل ڈالا۔ اب یہ کردار فانی کے غم زدہ مردِ مجبور کا کردار تھا، انصاف کے صوفی صافی کا نہ انتر شیعرائی کی سسلی پر مرنے والے عاشقِ مزاج کا، جسے تڑپنے میں مزا آتا ہے جوش کی شاعری کا ہیرو جہازِ حاذق نہ رہتا تھا وہ زندگی کی برکتوں سے پیار کرنے والا اور ان کو چھین لینے والا کردار تھا جس میں ناپسندیدگی کے عناصر بھی تھے، سوز و گداز کی کمی بھی تھی، مگر نشاط و مرستی، لذت پرستی اور جہازِ حاذق تو انائی کی کمی نہ تھی۔

جوش کے ہاں عاشق میوہ نہیں نشاط پرست فرور ہے اور اس تلاش نشاط میں وہ  
رمانے کو بدلنے کا حوصلہ اور وقت کے دھارے موڑ دینے کی ہمت بھی رکھتا ہے اس کے تیسور  
یہ ہیں۔

دنیا نے فسانوں کو بخشی افسردہ حقائق کی تلخی اور ہم نے حقائق کے خاکے میں رنگ بھر افسانوں کا  
طا جو موقع تو روک دوں گا عتاب روز حساب تیرا پڑھوں گا رحمت کا وہ قصیدہ کہ جس پرے کا عتاب تیرا  
جڑیں پہاڑوں کی ٹوٹ جاتیں فلک تو کیا عرض کا پناہ تھا اگر میں بڑھ کر زروک لیتا تمام زور و شباب تیرا  
بھی تو نائی، یہی قوت، یہی جارحانہ لہکار ذات کی آرزو پرستی سے اٹھ کر کائنات کو نئے  
سائے میں ڈھالنے کا حوصلہ بن جاتی ہے اور انقلابی آہنگ میں تبدیل ہو جاتی ہے عشق  
جوش کے ہاں آرزو ہے اور ایسی آرزو جو ہمت شکن اور صبر آزمایا خارجی حالات سے  
ٹکراتی ہے، رکاوٹوں سے ہار نہیں مانتی اور شکست کے موقع پر بھی مہربندی اور کچ کلاہی  
قائم رکھتی ہے یہی آن بان ہی طمطراق اور کجلاہی جوش کا مزاج ہے ان کے غائیدے اشعار  
ہیں:

اٹھائے جام زر اس کو پلا جام سفالیں میں  
کہ یہ کونین کو ٹھکانے والا جوش ہے، ساقی

ان کی مشہور رباعی ہے:

کل رات گئے عین طرب کے ہنگام  
پر تو یہ پڑا پشت سے کس کا سر جام  
یہ کون ہے جبریل ہوں، کیوں آئے ہو  
سرکار، فلک کے بے کوئی پینام

ایک دوسرا رباعی کے آخری دو مصرعے ہیں:

ہر بار میں مٹر مٹر کے نہیں دیکھوں گا  
لے ارض و سما قدم بڑھائے ہو آؤ

یہ محض شاعرانہ فعلی نہیں ہے بلکہ جوش کے نزدیک انسان کے اس عظیم مرتبے کا  
اظہار ہے جس کے سامنے کوہ ہمالیہ اور الموند بھی پستہ قد نظر آتے ہیں انسانیت کے  
اس رجز کا جواب میر اور اقبال کے ہاں بھی نہیں ملتا جوش اس انفرادی جذبے سے نئے  
انقلاب کی روح جگاتے ہیں اور انسانی عقل و استدلال کی اہمیت واضح کرتے ہیں ان  
معنوں میں جوش اردو کے تنہا علامہ محمد امین شاعر ہیں جو ان کی شخصیت اور  
اس کے فکری امکانات کے نغمے گاتے ہیں۔

یہاں دو باتوں کا ذکر فرمادی ہے۔ ایک ان کا "المادہ" اور دوسرا ان کے ہاں تفکر کی کمی  
افسوس ناک بات ہے کہ اردو میں فکر کے سمی زاویے مذہب کے سیاق و سباق میں  
سمجھے ہو جاتے ہیں کچھ جوش نے بھی اپنی شرارت سے مذہب کے ٹکڑے پر جا بے جا

جملے کر کے اس قسم کی غلط بیبیاں کو فروغ دیا۔ اول تو ہر شاعر کا خوش عقیدہ یا مذہب ہونا لازم نہیں کسی شاعر کے کفر و ایمان و تشکیک کا معاملہ اس کا اپنا ہے اس کی شاعرانہ شخصیت کے تسلیم میں زیر بحث آسکتا ہے تو ضمنی طور پر مگر یہ کیا ضرور ہے کہ اردو کا ہر شاعر اور ہر ادیب کسی خاص مذہب اور اس کے خاص فرقے سے متعلق ہو، اور اگر نہ ہو تو کم سے کم غیر فرقہ پرست تو ضرور ہو۔ یہ بات جذباتی تسلی کے لیے درست ہو تو ہو متعقیدی معروضیت کے خلاف ہے۔

جوش سے اردو ادب میں آزاد نیالی کی روایت کو تو صلیح ہوئی ہے۔ جوش نے اپنے ایک غیر مطبوعہ انٹرویو میں نادان اور نادان میں فرق کرتے ہوئے کہا تھا کہ ڈانا پھیلتا ہے اور نادان سکوتا ہے۔ نادان دنیا بھر کی تمام زبانوں بھلوں اور مذاہب کے تعصبات کو کوننا کر کے نوع انسان کی عالمگیر اخوت کا نعرہ بلند کرتا ہے نادان الگ الگ ٹولیوں میں تقسیم کر کے چھوٹے چھوٹے خانوں میں بند کر کے نفرت کا پرچار کرتا ہے۔ جوش دنیاوی مصلحتوں اور کامرانیوں کے حساب سے کہتے ہی نادان کیوں نہ ہوں اس وسیع مشرک کے اعتبار سے یقیناً نادان تھے کہ ان کی نظر آفاق اور ان کے احساس و ادراک کی سرحدیں وسیع تر تھیں۔

تفکر کی سطح کے اعتبار سے جوش صلیح آبادی شدید بھران کا شکار رہے، ایک طرف وہ عقیدہ جبر کے قائل تھے اور جا بجا اس کا اعلان کرتے تھے کہ انسان مجبور شخص ہے اور جب اس کے اپنے اعمال و افعال کی ذمہ داری اس کی اپنی نہیں ہے تو پھر اسے سزا دینا سراسر زیادتی ہے اس اعتبار سے وہ شرابی جو تسکین خاطر کے لیے میناے کا رخ کرتا ہے اتنا ہی قابل ممانی ہے جتنا وہ زہاد و عابد جو نماز باجماعت ادا کرنے کے لیے مسجد کی طرف جاتا ہے دونوں آسودگی طلب ہیں اور دونوں اپنی فطرت سے مجبور۔ دوسری طرف وہ عقل انسان کے قائل ہیں اور انسان عقل کی لامحدود حکمرانی پر بھروسہ کرتے ہیں۔ یہاں وہ انسان کی برتری کے گیت گاتے ہیں اور اس کو قادر مطلق کا درجہ دیتے ہیں یہ تضاد دراصل شاعر کا تضاد ہے جو فلسفے کو نہیں احساس کو ابھارتا ہے اور اپنے تجربوں کی سہائی سے حقیقتوں تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے اور فلسفیانہ نتیجے اور تعمیمات قائم کرتا ہے جوش صلیح آبادی بنیادی طور پر مفکر نہیں شاعر ہیں اور شاعر کسی نظم کے زندگی بھر وہ غزل کے مخالف رہے بغالفت کی وجہ یہ تھی کہ غزل کا لہجہ ان کو روایتی نظر آیا اور اس سانچے میں رہ کر وہ تجربے کے مربوط بیان کے لیے تنگ معلوم ہوا اور مخصوص موزون علامت کی بنا پر ذاتی کے بجائے روایتی انداز کے لیے زیادہ موزوں لگا۔ ان کا کہنا تھا تو یہ کہ غزل اکثر علامتوں کے پردے اور انداز و اسلوب کے آہنگ کی مدد سے فکر کی تسلسل اور احساس اور تجربے کی کم مانگی کو چھپاتے میں مدد کرنی ہے اور یہ پتا نہیں چلتا کہ خود شاعر کے احساس و ادراک کا رخ کیا ہے یعنی غزل اظہار ذات نہیں بلکہ شخص طرزِ ادب بن کر رہ جاتی ہے

اس کے باوجود انھوں نے غزل کو فضا اور معنی کی وحدت دینے کی کوشش کی ہے اور ان کی غزلوں پر ان کی شخصیت کی چھاپ ہے یہ چھاپ ہے افسردگی کے بجائے تابناکی اور مردانگی کی چھاپ ہے ان کی غزلوں میں ایک صحت مند نوجوان کا جذبہ محبت اور سرشاری جھلکتا ہے زندگی کی تلخ کاسی اور بیماری کی جگہ اس کے نشاط کی کھنک اور اس نشاط کے لیے صنعتی جیلنے اور ہنس کر دکھ اٹھانے کی ہمت ہے زندگی کا ایک ایسا رویہ ہے جو منہ بسوزنا اور ماتھے پر شکن لانا نہیں جانتا بلکہ ہمت کے ساتھ بحرِ حوادث سے ہنسنے کھیلنے گزر جانے کا ہنر جانتا ہے۔ ان کے علاوہ یہ رجائیت، یہ مردانگی، یہ قوت اور تابناکی کی روایت اگر کہیں ہے تو یگانہ چنگیزی کی غزلوں میں اور ایک تصوفانہ رجائیت کے ساتھ آتش اور آصف کو نڈوی کے ہاں بگر جوش کی سرشاری اور مردانہ پن، صحت مند نشاط دہتی ان سب سے الگ اپنی پہچان رکھتی ہے مثال کے لیے یہ چند شعر کافی ہیں جن سے غزل کے آرٹ پر جوشِ ملیح آبادی کی بھرپور گرفت کا بھی اندازہ ہوگا اور ان کے منفرد غزلیہ آہنگ کا بھی،  
 دنیائے فسانوں کو بخشی افسردہ حقایق کی تلخی  
 اور ہم نے حقایق کے خاکے میں رنگ بھر لافسانوں کا

اب تک نہ خیر بھئی مجھے اجڑے ہوئے گھر کی  
 قم اُسے تو گھر بے سرو ساماں نظر آیا

طا جو موقع تو روک دوں گا عتابِ روزِ شباب تیرا  
 پڑھوں گا رحمت کا وہ قصیدہ کہ نہیں پڑے گا عتابِ تیرا

جڑیں پیادوں کی ٹوٹ جاتیں خاک تو کیا عرش کا پناہ تھا  
 اگر تیں بڑھ کر نہ روک لیتا تمام زورِ شباب تیرا

رفیقِ جامِ امتحانِ کر مدعیِ سو قوف  
 کہے ہے فرصتِ بغض و دماغ کیہ دوری

فغاں کہ فکر کو میری طا ہے وہ بازار  
 جہاں متاعِ ہنر سے گراں ہے بے ہنری

چراغِ دیمہ حرمِ کب کے بجھ گئے اسے جوش  
 ہنوز شمع ہے روشن شرابِ خمانے کی

ہاں آسمان ابھی بلندی سے ہوشیار  
لے سر اٹھا رہے ہیں کسی آستان سے ہم

وفا شعار ہوں ترک وفا نہیں کرتا  
کبھی نماز صبحی قضا نہیں کرتا  
ہزار بار کیا عہد ترک صہبیا کا  
مگر تبسم ساقی خطا نہیں کرتا

م مشغلہ ہوشم میں غزلیات کے دو الگ حصے ہیں ایک کا نام بادۂ سر جوش رکھا گیا ہے اور  
اسے جدید رنگ تغزل سے تعبیر کیا گیا ہے اس کی ابتدا ایک رباعی سے ہوئی ہے۔

دل رسم کے سانچے میں نہ ڈھالا ہم نے  
اسلوب سخن نیا نکالا ہم نے  
ذرات کو چھوڑ کر حریفوں کے بے  
خورشید پہ بڑھ کے باغ ڈالا ہم نے

اس حصے کی غزلوں کی خصوصیت ہے معنوی ہم آہنگی جو انھیں غزل مسلسل سے قریب  
کرتی ہے اور ایک خاص صحت مند سرشاری جس پر حافظ کا واضح پر تو ہے پنا پڑ متعدد  
غزلیں حافظ کی غزلوں کی ہم طرح ہیں مثلاً:

نہ جانے رات کو کیا سے کدے میں مشغلہ تھا

اس مسلسل غزل کو جعفر علی خاں آثر نے خاص طور پر پسند کیا ہے اور افکار کراچی کے جوش  
نمبر میں سراہا ہے بگریہ حافظ کا عکس ہے:

مے کدہ یارب سحرچہ مشغلہ بود

اسی طرح جوش کی یہ غزل جس کا مطلع ہے:

مہر کراے دل کہ پھر وہ شاہِ خواباں آئے گا

پھر ترے پہلو میں یارِ فتنہ ساماں آئے گا

دراصل حافظ کی اس غزل کا چرچہ ہے:

یوسف گم گشتہ باز آید بہ کنناں غم مخور

اسی طرح یہ شعر:

ہزار بار کیا عہد ترک صہبیا کا

مگر تبسم ساقی خطا نہیں کرتا

دراصل حافظ کے اس شعر کا منظوم ترجمہ ہی ہے:

مگر تبسم ساقی نہی کدہ تقصیر

منظوم ترجمہ خود ایک فن ہے پھر اس درجے کا منظوم ترجمہ جو بجائے خود طبعاً و معلوم ہے اس فن کا کمال ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ قطع و شبنم کی تمام غزلوں پر حافظ کا یہ سایہ اہر تا نظر آتا ہے اس سلسلے کی سب سے کامیاب اور معنی خیز غزل (اور غزل سلسل) ہے:

ادھر مذہب ادھر ان کی فطرت کا تقاضا ہے  
وہ داناں بہ کفعاں ہے یہ دست زلیخا ہے  
اس غزل میں نظم کی فکر کا تسلسل بھی ہے اور ندرت اظہار بھی اس غزل کے چند اشعار:

ادھر تیری مشیت ہے ادھر حکمت رسولوں کی  
الہی! آدمی کے باب میں کیا حکم ہوتا ہے  
یہ مانا دونوں ہی دھوکے ہیں بندی ہو کر درویش  
مگر یہ دیکھنا ہے کون سار کین دھوکا ہے  
کچھ معلوم ہے جو کچھ تمنا ہے رسولوں کی  
مگر کیا درحقیقت وہ خدا کی بھی تمنا ہے  
مشیت کھیلنا زبیا نہیں میری بعیرت سے  
اٹھائے ان کھلونوں کو یہ دنیا ہے یہ عقبن ہے

آخری شعر جوش کی فکری تشکیک کا آئینہ دار ہے۔  
جوش دنیا اور عقبن اور اس کے حصول کی ساری کوششوں کو ایک کھیل جانتے  
ہیں۔ لیکن اس کھیل کو کھیلنے پر انسان مشیت کی طرف مجبور ہے۔ اس کھیل کو کھیلنے کے لیے  
اسے دن بھر سنجیدگی کی نقاب اور صنی پڑھتی ہے عقل پر اعتماد، اپنی ذکاوت اور فراست  
پر بھروسہ اور عمل اور محنت پر پور کا طرح کلیہ کرنا پڑتا ہے اور اس کے سوا چارہ نہیں ہے۔  
لیکن اس کی بعیرت اور عرفان کا راز یہی ہے کہ وہ رات ہوتے ہوتے اپنے دن بھر کی بھاگ  
دوڑ، محنت اور ریاضت کی مجبوری پر تہقہہ لگائے اور چہرے سے سنجیدگی کا نقاب اتار  
کر اپنے اوپر ہنسے، اپنی بے چارگی کو بھول کر تھوڑی دیر کے لیے اپنے کو بے وقعتی اور لایعنیت  
کے اس ناگزیر چکر پر ٹھٹھے لگائے جس پر وہ اپنی مرضی کے بغیر ہتلا کر دیا گیا ہے۔ جوش شہنہ  
شاعری میں اس سنجیدگی اور اس سنجیدگی پر قلندرانہ تہقہہ زنی دونوں کو برتا ہے۔  
جوش غزلوں کے کامیاب اشعار کے باوجود نظم کے شاعر ہیں لیکن ان کی نظمیں  
اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے ایک خاص دور کی نظمیں ہیں۔ آزاد اور جانی کی  
روایت کو کم رکاب لے کر چلنے والا اقبال اور پکبست کا دور۔ اقبال نے نظم کو فکر کا تسلسل  
دیا تھا جوش نے اسے بیان کی قوت اور محاکات کا تسلسل دیا۔

جوش کی اکثر نظمیں غزل سلسل سے آگے نہیں بڑھتی وہ تسلسل بیان کے شاعر  
ہیں لیکن ان کی نظموں میں تدریجی تعمیر یا ارتقا کا شعور کم ہے اسی لیے وہ بار بار ایک  
ہی منظر کو مختلف تشبیہوں اور استعاروں کی مدد سے بیان کرتے ہیں اور جوش بیان کی مدد

سے تصویروں کا ایک انبار لگا دیتے ہیں اس کی واضح مثالیں ان کی مندرجہ ذیل نظموں میں ملتی ہیں :

اے نرگس جانناں یہ نظر کس کے لیے ہے  
آشفعہ مری اے دلِ ناکام کہاں تک  
خدیجہ زہرا، ہوشیار، پیمان، محکم، اگر بیاں کو کیا ہوا

لیکن جوش کی نظم نگاری اپنی فن کارانہ تکنیک اور اسلوب و آہنگ کے اعتبار سے صرف ان موضوعات کے بیان میں پوری طرح نکھر کر سامنے آتی ہے جو لطیف لمحوں اور نازک کیفیات سے متعلق ہوں جہاں کہیں وہ ان لمحوں کی لطافت اور تجربوں کی کیفیات تفہیم کی مدد سے کسی مرکزی تصور کی مدد سے شیرازہ بندی کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں وہاں ان کی نظمیں آرٹ کا اعلیٰ نمونہ بن گئی ہیں، مثلاً شعلہ و شبنم کی مندرجہ ذیل نظمیں :

بدلی کا چاند، فاختہ کی آواز، البیلی صبح، ربودگی، نسیم سحر، آواز کی سیڑیاں ان کی نظم کسان یا گرمی اور دیہاتی بازار یا بھٹی باسی بابو، حاکماتی تفصیل اور تشبیہات و استعارات کی فراوانی کی مثالیں تو ہیں لیکن ان میں بیان کی رنگارنگی اور الفاظ کی کثرت نے معنویت اور فکر و احساس کی مرکزیت کو مجروح کر دیا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے بھی وہ چھوٹی موٹی تصویریں سبھاتے چلے جاتے ہیں۔ ان کو ملا کر تصور یا کیفیت کی مرکزیت نہیں دے پاتے اس لیے ان میں مشاہدے کی ہمہ گیری اور بیان کی قوت سے تو قاری متاثر ہوتا ہے مگر ارتکاز کی کیفیت سے محروم رہتا ہے۔ اس کے مقابلے میں یہ ارتکاز ان کی رباعیوں میں نکھر کر اور سنور کر سامنے آتا ہے۔ جہاں کہیں بھی جوش اس ارتکاز کو برت سکے ہیں صرف انھی نظموں میں وہ کامیاب ہو سکے ہیں۔

مجموعی طور پر جوش ملیح آبادی نے نظم نگاری کی تکنیک میں :

خطبیانہ اور بیانیہ انداز  
تسلسلِ فکر

اور جوش بیان

کا اضافہ کیا۔ اس لحاظ سے ان کی نظمیں حال سے اقبال تک کی نظم نگاری پر اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ خطبیانہ انداز بیان میں بھی جہاں کہیں وہ طول کلام اور تکرار سے بچ گئے ہیں وہاں ارتکاز کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے ان کی خطبیانہ شاعری کے اعلیٰ ترین نمونے انقلابی شاعری میں ملتے ہیں۔ یہ وہی لہر ہے جو فکری سیاق و سباق کی تبدیلی کے ساتھ اقبال کے ہاں سے ہوتا ہوا جوش تک پہنچتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ جوش نے

اس پہلے میں ڈالا جوش اور آزادی وطن کے لیے جہاد کا جنون بھر دیا اور ۱۹۳۶ء سے ۱۹۶۰ء تک پوری ادبی نسل جوش کی روایت کے سائے میں پروان چڑھی اس میں سرمد صفحہ، مجاز مخدوم، ہاں نثار اختر، پرویز شادہی بھی شامل ہیں۔

دوسرا اہم بیانیہ نظمیں کا تھا یہاں بھی جوش کی انفرادیت قائم رہی نظم میں جزئیات نگاری سے مرقع سازی جس طرح جوش نے کی ہے، اس کی مثالیں کم ہیں۔ گوہر جگہ وہ ان مرقعوں کو شاعری کے اعلانوں میں نہیں ڈھال سکے ہیں مگر اس کے باوجود جزئیات نگاری اور محاکات کی یہ مثالیں اردو نظم میں محمد حسین آزاد کے اس خواب کی تعبیر ہیں جس کا ذکر نظم آزاد کے دیا چے میں ہے یعنی تشبیہ و استعارے کی دو ماز کا سمجھاؤں کے بغیر مشاہدے کی قوت سے نظم میں کسی منظر (یا تصور) کو بیان کرنے کی قوت۔ جوش نے اس منظر نگاری کو محض جزئیات کی مرقع سازی سے بھی بیان کیا ہے اور تشبیہ و استعارے کی مدد سے بھی۔

بے کم و کاست جزئیات نگاری کی چند مثالیں درج ذیل ہیں مگر می اور دیہاتی بازار کا ایک منظر:

دوپہ بازار کا دن، گانوں کی خلقت کا شور  
نہوں کی پیاسی شعلیں، روح فرساؤ کا زور  
آگ کی رو کا روبرو زندگی کا بیج و تاب  
نیز شعلہ سرخ ذرے، گرم جمونکے آفتاب  
شور، ہلچل، غلغلہ، ہیجان، آواز، گرمی، غبار  
بیل، گھوڑے، بکریاں، بھڑیس قطار اندر قطار  
کھیسوں کی بھجناٹ، گولا بو، مروجوں کی دھانس  
خزینے، آواز، کھلی گلیوں، کدو، ترپوز، گھاس  
دھوپ کی شدت، ہوا کی یورشیں گرمی کی رو  
کلیوں پر سرخ چانول، ٹاٹ کے ٹکڑوں پر جو  
گرم ذروں کے شائد جھکڑوں کی سختیاں  
جھکڑوں میں کھانستے، بوڑھوں کی چلوں کا دھواں

اس کے پہلو پہ پہلو ان کی مشہور نظم کسان، کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں بے کم و کاست بیان کے بجائے تشبیہوں اور استعاروں کا بار بار بار سہارا دیا گیا ہے،

کون سا؟ ظلمت شکن قندیل بزم آب و گل  
قمر گشن کا دریچہ، سینہ گیتی کا دل  
خوش نما شہروں کا بانی، لافطرت کا سراغ  
خاندان تیغ جو ہر دار کا چشم و چراغ

دھار پر جس کی چمن پر در شگوفوں کا نظام  
شام زیر ارض کو صبح در غشاں کا پیام  
ڈوبتا ہے خاک میں جو روح دوڑاتا ہوا  
مفصل دردوں کی موسیقی کو چونکاتا ہوا  
جس کے چھو جاتے ہی مثل نازنین مہ جبین  
کروٹوں پر کروٹیں لیتی ہے لیلائے زمیں

یہاں دراصل ہل کا بیان مقصود نہیں بلکہ اس کے صفات کو تشبیہ اور استعارے کی مدد سے بیان کر کے اسے تہذیب کی اساس اور تمدن کی بنیاد قرار دینا مقصود ہے۔ انداز بیان دونوں جگہ براہ راست ہے۔ مشاہدے کی قوت، محاکات کی قدرت اور مرقع سازی کا کمال دونوں جگہ مختلف انداز سے جلوہ گر ہے۔

غیر ضروری تفصیل جزئیات نگاری کا حد سے بڑھا ہوا شوق، براہ راست اظہار کی تڑپ اور خطابت کا جوش دراصل غزل کی ایمائیت اور مختصر نویسی، رمزیت اور روایتی اور کسی قدر غیر شخصی (غیر داخلی نہیں) اسلوب کا رد عمل ہے۔ اسی لیے جوش ایک رنگ کے مضمون کو سورنگ سے باندھتے ہیں اور بار بار مختلف مناظر سے پیدا ہونے والے تاثرات اور تصورات کو پڑھنے اور سننے والوں کے ذہن نشین کرانا چاہتے ہیں جس سے ان کی بات تو شاید ضرورت سے زیادہ واضح ہو جاتی ہے مگر پڑھنے والے کی ذہن پارس کی تفہیم میں شرکت کا انبساط کم اور خود ذہن کا جما لیا جاتا پہلو مجروح ہو جاتا ہے۔ لیکن جن نظموں میں وہ اس بے محابا انداز سے بچ گئے ہیں وہاں ان کی نظمیں زیادہ بھرپور اور طر مدار ہو گئی ہیں مثلاً درد مشترک، بدلی کا چاند، بھٹکی ہوئی نیکی اور ہدلی کا چاند یقیناً ان کی بہترین نظموں میں شمار کیے جانے کے قابل ہیں۔ "بدلی کا چاند" کے چند اشعار:

خورشید وہ دیکھو ڈوب گیا ظلمت کا نشان لہرانے لگا  
مہتاب وہ چلے بادل سے چاندی کے ورق برسانے لگا  
وہ سانوے پن پر میداں کے ہلکی سی صباحت دوڑ چلی  
تھوڑا سا ابھر کر بادل سے وہ چاند جبیں جھلکانے لگا  
ابھر تو جھلی دوڑ گئی ڈوبا تو فلک بے نور ہوا  
الجمعا تو سیا ہی دوڑادی سلجھا تو ضیا برسانے لگا  
کیا کاوش نور و ظلمت ہے کیا قید ہے کیا آزادی ہے  
انساں کی تڑپتی فطرت کا مفہوم سمجھ میں آنے لگا

بیانیہ شاعری کے سلسلے میں جوش طبع آبادی کی فطرت نگاری کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ گہرے رومانوی مزاج کی بنا پر جوش طبع آبادی کو فطرت سے گہرا لگاؤ ہے

وہ صبح کے شہدائی ہیں۔ فراقی کو نیم شب کا شاعر کہا جاتا ہے، جوش طلوع سحر کے شاعر ہیں صبح کا منتظر انھیں جس طرح بے خود اور سرشار کر دیتا ہے، اس کا ثبوت ان کی سوانح حیات "یادوں کی برسات" میں صبح کی کیفیت کے بیان میں لکھے ہوئے ۱۹ صفحات فراہم کرتے ہیں۔ لیکن فطرت ان کے لیے محض خارجی منظر کا نام نہیں بلکہ انسانی زندگی کے گہرے رموز کی نقاب کشائی کرنے والی حقیقت ہے۔ فطری مناظر کی جتنی ہوش رہا تصویریں جوش کے کلام میں موجود ہیں ان کی مثال شاید ہی اردو شاعری میں کسی اور شاعر کے کلام میں ملے، لیکن یہ فطری مناظر ان کی اپنی ذات کا حصہ اور ان کے اپنے جمالیاتی تکمیل (Fulfillment) کا جزو ہیں۔ وہ فطرت کو انسانی زندگی کا اشرار یہ سمجھتے ہیں، اسی لیے انھوں نے کہا ہے:

ہم ایسے اہل نظر کو ثبوت حق کے لیے  
اگر رسول نہ ہوتے تو صبح کافی تھی

فطرت کا یہ تصور رومانوی مفکرین خصوصاً ورڈزور تھو وینفر سے مختلف ہے۔ فطرت معلم اول نہیں بلکہ انسانی شخصیت کی کھوئی ہوئی پاکیزگی اور معصومیت کی بازیافت ہے۔ اس اعتبار سے صبح کی زندگی انسانی زندگی کے مستقبل پر ہر روز نئے سرے سے اعتماد کا اظہار ہے، اسی لیے جوش کو عزیز ہے بدلی کا چاند انھیں انسان کی تڑپتی فطرت کا راز سمجھاتا ہے اور ظلمت پر نور کی فتح کا اعتماد دلاتا ہے، بہار کی ایک دوپہر انھیں گلزار زندگی کے غنچوں کا چمکنا دکھاتی ہے اور دل پر زندگی کے اسرار کھولتی ہے، بہار میں شگوفے مسکراتے ہیں اور یاد یار کی پھانس دل میں ایک بار پھر کھینکنے لگتی ہے البیلی صبح خود شاعر کی رومانی زندگی ہی کا ایک منظر معلوم ہونے لگتی ہے، تو کی آمد آمد زمین کے پہلو بدلنے کا اعلان ہے، آواز کی سیڑھیاں کیفیات کا نیا عرفان بخشی ہیں، فاختہ کی آواز، بن باسی بابو اور رقیب فرشتے، سب فطرت کو شاعری کی نئی زندگی کی کیفیات کا ناگزیر حصہ بناتے ہیں اور ان نظموں کے پیچھے فطرت کا وہ عرفان ہے جو انسانی شخصیت سے الگ نہیں، اس ڈرامے کے جیتے جاگتے کردار ہیں۔ ان نظموں میں خارجی مناظر حسیات پیکروں میں ڈھلتے ہیں اور حسیاتی پیچہ خارجی مناظر کی شکل اختیار کرتے ہیں، مثلاً:

مہتاباں کی کشتی آسماں مہم مہم کے کھیتا تھا  
ہجوم درد سے رک رک کے میداں سانس لیتا تھا  
گر پرے تھے گنبدِ فَلَک سے بے اختیار  
خاک پر سیال چاندی کے ہزاروں آبشار  
آ رہی تھی آسمانوں سے فرشتوں کی صدا  
کیا سہانا وقت ہے وصل علی وصل علی

میری معشوقہ پر یہ بے عقل مرنے آئے تھے  
 کہا سمجھ کر صبح کی تعریف کرنے آئے تھے  
 میں تھا جب موجود پھر یہ گانے والے کون تھے  
 میری سرحد میں فرشتے آنے والے کون تھے

کس تکلف سے چل رہی ہے ہوا  
 جیسے کوئل کی وادیوں میں صدا  
 فطرت کو انسانی حیات کا جز قرار دے کر اسے محسوسات کے پس منظر کے طور پر  
 نہیں بلکہ خود محسوسات کے طور پر موضوع سخن بنانے کی یہ کوشش جوش کا انوکھا  
 پن ہے۔

جوش کی نظموں کی دوسری خصوصیت ہے فکری تسلسل۔ اس قسم کی نظموں میں  
 بیانیہ اور خطابہ لہجے کی نظموں کے علاوہ ڈرامائی اور تمثیلی طرز کی نظمیں بھی ہیں جن میں  
 تسلسل کے ساتھ ارتقا بھی ہے گو ارتقا کی رفتار تیز نہیں ہے اور تعمیر و تشکیل ڈھیلی  
 ڈھالی ہے اور شذوذ و زوائد سے خالی نہیں۔ جوش نے نظموں میں خیال کی اکائی اور  
 تصور کی وحدت پر تو زور دیا لیکن ارتقائے خیال اور گھٹے ہوئے طرز تعمیر پر زیادہ  
 توجہ نہیں کی اس لیے جوش کی نظموں کے ایسے ٹکڑے ہیں جو نظم کے مرکزی تصور  
 کو مجروح کیے بغیر حذف کیے جا سکتے ہیں۔ حالی اور آزاد کے ہاں نظم "مضمون منظم"  
 تھی جس میں ایک ہی خیال کو مختلف دائروں میں بانٹ کر تسلسل اور تکرار کے  
 ساتھ بیان کیا جاتا تھا اس مضمون منظم میں فکری تسلسل کی گنجائش تو تھی مگر  
 ذات کی گہرائی و ابستل اور شخصیت کی تابناک شمولیت نہ تھی بلکہ تحلیل یا نیم منطقی  
 مقدمات و توجہیات سے عبارت ہو کر رہ گئی احساس اور جذبے سے اس کا رشتہ کمزور  
 ہو گیا اقبال نے فکری آہنگ فراہم کر دیا مگر اسے ذاتی آرزو مندی کے دائرے سے باہر لے آئے  
 جوش نے نظم کو ذات کی گرمی اور شخصیت کی تمازت دی یہ اور بات ہے کہ یہ گرمی جوش  
 بیان اور شدت احساس سے پیدا کی گئی تھی دردمندی کی آپخ مدھم رہی اور رومانوی  
 گداز کی لے بلند۔ جوش کے اس کارنامے کو فراموش نہیں کیا جاسکتا۔

جوش نے نظم کو بیانیہ و خطیبانہ اور مضمون نما اسلوب کے علاوہ تمثیلی اور  
 حکایتی اسلوب بھی بخشا ہے۔ اس کی سب سے کامیاب مثال ان کی مشہور طویل نظم  
 "وقت کی آواز" ہے جو تقسیم کے قبل شملہ کانفرنس کے موقع پر لکھی گئی تھی اور اس  
 وقت ملک کی میں اہم سیاسی جماعتوں کانگریس، مسلم لیگ اور کینونسف پارٹی  
 کے درمیان اتحاد و فکر و عمل پیدا کرنے کے لیے لکھی گئی تھی موضوع ہنگامی تھا مگر

جوش نے اسے تمثیل کی شکل دے کر گھر یلو فضا کے پس منظر میں پیش کیا مگر ہندستان شفیق برگریدہ صورت کی زبان میں اپنی بڑی پٹی کا نگر میں اور چھوٹی بیٹی مسلم لیگ اور اکوٹے لڑکے کیونٹ کو مل جل کر رہنے کی تلقین کرتی ہے زبان کی سلاست اور محلاوٹ موضوع کی ندرت، انداز بیان کی قوت کے اعتبار سے یہ تمثیل نظم اپنی مثال آپ ہے اور اس قسم کے سدا بہار اشعار اور مصرعوں سے جا بجا سہی ہوئی ہے۔

کائنات کے رنگ میں بھی ہے لہو سبزہ زار کا  
سیاسی شاعری کو گھر یلو تمثیل کی فضا دینے کی یہ کاوش اردو ادب کی یادگار تخلیق اور انوکھے تجربے کی حیثیت سے زندہ رہے گی۔

جوش محض خطیبانہ اور بیانیہ نظموں کے شاعر نہیں ہیں، لطیف کیفیات اور واردات کے شاعر ہیں۔ حسن و عشق کے ان لطیف اور نازک لمحوں کو ان کی شاعری نے زبان و بیان عطا کیا ہے۔ جوش لطافتِ احساس کی جن پرتوں تک پہنچتے ہیں وہ اردو کی عشقیہ شاعری کے سرمائے کے لیے بھی انوکھی ہیں جوش کے نزدیک عشق ایک صحت مند انسانی جذبہ ہے جو عاشق کی خودی کی قیمت پر حاصل نہیں کیا جاتا بلکہ عاشق اور محبوب کے درمیان باہمی احترام اور قربت کا رابطہ پیدا کرتا ہے۔ جوش کی عشقیہ شاعری نے عاشق کو عزت نفس اور خودداری عطا کی ہے۔ مثلاً یہ اشعار :

نیں آہ نہ بھرتا تو ترا لعل لکاریں  
گل بیز، گل افشان و گہر بار نہ ہوتا  
میں شوقِ شہادت میں اگر سر نہ جھکا تا  
یہ عربدہ چلتی ہوئی تلوار نہ ہوتا  
یہ تاب و تب مشعل انداز نہ ہوتی  
یہ طنطنہ طرہ طرار نہ ہوتا  
یہ برہمی گیسوئے شب رنگ نہ ہوتی  
یہ پیچ و خم کا گل خم دار نہ ہوتا

لیکن یہ تصویر کا محض ایک رخ ہے۔ حسن کی پُر کیف اداؤں کا جو بیان جوش نے کیا ہے وہ لطافتِ احساس اور قدرتِ کلام کے بغیر ممکن نہ تھا۔ آمدِ شباب کے مختلف مراحل و منازل کی تصویر کشی جس خوبی سے نکل و نشا کی بعض نظموں میں ہوئی ہے وہ بے مثل ہے جس طرح شباب جسم ہی نہیں احساس اور جذبے کی دنیا میں تبدیلیاں لاتا ہے اور رنگ و نور کی طغیانیاں پیدا کرتا ہے اسے جوش کی نظموں میں گویائی ملی ہے۔ چند لطیف واردات کی تصویریں ملاحظہ ہوں۔

یہ کون اٹھا ہے شرماتا (پوری نظم لطیف تصویروں اور تاثر پاروں کی عبارت ہے)

سینے پہ پڑا سر کے جھکانے سے جو سایا  
اس سایہ شب گوں نے ہری نیندا زادی

تھک کر مرے زانو پہ وہ سویا ہے ابھی  
رو کے رو کے سحر کو رو کے کوئی

مجھ کو تو یہ ڈر ہے کہ دلانی کیسی  
انگلوائی جو لی جلد مسک جائے گی

اک حور نے ساغر سے نکل کر یہ کہا  
میں روح مٹے ہوٹھ رہا ہوں، تسلیم  
بچپن کی اداس انگلیٹھی، گھر آنگن میں کھیلتے ہوئے غمزے اور ادائیں، شرم و حیا  
کی سرخی، اظہارِ محبت کے نازک لمحے، سرشاری اور بے قراری، یہ سب تصویریں بڑی  
نزاکت اور لطافت کے ساتھ جوش کے کلام میں بکھری ہوئی ہیں۔ اس اعتبار سے  
جوش کو شاعرِ شباب کہنا اتنا صحیح ہے جتنا شاعرِ انقلاب قرار دینا کہ ان کے ہاں  
انقلاب بھی شباب ہی کا ایک حصہ ہے۔

اسی شہابیات لب و لہجے کا ایک حصہ جوش کی خمریات ہیں۔ اکثر شعرا نے شراب  
کے مضامین بہت باندھے مگر شراب کی مستی اور سرشاری کو شاعری میں نہیں ڈھال  
پائے جوش کے ہاں یہ سرمستی اور سرشاری ان کے طرزِ زندگی کا حصہ، شہابیات کا لازمی  
جز ہے اور ان کے نزدیک مردانگی اور مردانگی زندگی کا لازمی عنصر، شراب کی مختلف  
کیفیات کو جس لطیف اختیارات کے ساتھ انھوں نے مرحلہ بہ مرحلہ بیان کیا ہے وہ  
انھیں کا حصہ ہے۔

رفیق، جام اٹھا ذکرِ تدعی موقوف  
کسے ہے فرصت بغض و دماغ کینہ وری  
اٹھائے جام زر اس کو پلا جامِ سفالیں میں  
کہ یہ کونین کو ٹھکرانے والا جوش ہے ساتی  
اٹھا ساغر کہ انساں کشہِ آلام ہے ساتی  
یہ ساغر ہے یہ میہ، آگے خدا کا نام ہے ساتی  
ذرا آہستہ لے چل کاروانِ کیف و مستی کو  
کہ سطحِ ذہن عالمِ سخت ناہموار ہے ساتی

جوش کی رباعیات شہابیات اور زعمریات کے لیے مشہور ہیں لیکن درحقیقت جوش نے رباعی کو نئی جہت اور نیا لہجہ عطا کیا ہے۔ اردو میں رباعی کی جو روایت انیسویں صدی، امجد حیدر آبادی اور بعض دوسرے شاعروں سے وابستہ رہی ہے، اسے نئی کیفیت اور معنویت جوش ہی کے کلام سے ملتی ہے۔ یہ رباعیاں نہ اخلاقی ہیں نہ متصوفانہ بلکہ ان میں بڑے ڈرامائی انداز میں حیات و کائنات کے بارے میں ایک صحت مند فرد کے رویے اور ردعمل بڑی سرشاری اور سرمستی کے ساتھ ظاہر ہوئے ہیں۔

انداز بیان کے اعتبار سے ڈرامائی عنصر کو جوش نے اپنی رباعیوں میں بڑی کامیابی سے برتا ہے۔ کہیں صرف مکالمے ہیں،  
 غنچے تری زندگی پر دل بلتا ہے      صرف ایک تبسم کے لیے کھلتا ہے  
 غنچے نے کہا کہ اس چین میں بابا      یہ ایک تبسم بھی کسے ملتا ہے  
 کہیں صرف ڈرامائی صورت حال ہے مثلاً،

یہ رات گئے عین طرب کے ہنگام  
 پر تو یہ پڑا پشت سے کس کا مرجام  
 یہ کون ہے جبریل ہوں کیوں آئے ہو  
 سرکار فلک کے لیے کوئی پیغام  
 ہیں نشاط کے وہ دھوویں مچاتے ہوئے لمحوں کی تصویریں ہیں جن کی جھلکیاں مندرجہ  
 بالا اشعار میں پیش کی گئی ہیں۔ ”انگڑائی جولی، جلد مسک جائے گی“ یا ”رو کے،  
 رو کے، سو کو رو کے کوئی“ یا ”میں روح میں ہوش رہا ہوں تسلیم! کہیں صرف زیر  
 لب مسکراہٹ ہے یا خفیف سا طنز؟

برضی ہو تو سولی پہ چڑھانا یا رب  
 یا نارِ جہنم میں جھلانا یا رب  
 معشوق کہیں آپ ہمارے ہیں بزرگ  
 نا چیز کو یہ دن نہ دکھانا یا رب

یا پھر جوش بیان کے ایسے نمونے ہیں،  
 مجھ کو انعام حق پناہی دے گا      میری نیت کو تاج شاہی دے گا  
 مومن کا نہیں نبی کا دل رکھتا ہوں      اللہ سے پوچھو، وہ گواہی دے گا  
 یا — تلوار کو خنم کروں تو مرہم      شعلے کو فشار دوں تو زرم      شعلے  
 قدرت نے وہ بخش ہے کرامت مجھ کو      شعلے کو پختہ دوں تو شبنم      شعلے  
 غرض جس براہ راست انداز بیان سے وہ اپنی نظموں میں بچھا نہیں چھڑا سکے ہیں  
 رباعیوں میں اس سے بہت آگے نکل گئے ہیں اور مکالماتی، ڈرامائی، رمز، تمثیلی

غرض ہر طرح کی تکنیک انھوں نے آزمائی ہے اور کامیابی سے آزمائی ہے۔ درحقیقت رہائی کا محض شعری پیمانہ طویل نظم کے مقابلے میں، جوش کو زیادہ راس آیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ جوش شدت احساس کے شاعر ہیں، مسلسل پرواز فکر کے شاعر نہیں ہیں اور طویل نظمیں فکر کی مسلسل پرواز چاہتی ہیں جہاں یہ پرواز رک جاتی ہے جوش نظم کو یا تو اسے جذباتیت سے پورا کرنا چاہتے ہیں یا پھر تشبیہوں اور استعاروں کے انبار اور مضمون کی تکرار سے جن سے نظم کی مرکزیت اور ارتکاز مجروح ہوتے ہیں۔

رہائی میں ان دونوں کی نہ گنجائش، نہ ضرورت اس لیے ان کا جوش بیان زیادہ بھرپور انداز سے ظاہر ہوتا ہے اور حشو و زوائد، جذباتیت یا لغاطی کے بغیر ظاہر ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے جوش نظم گو کے مقابلے میں کہیں عظیم تر رہائی گو کہے جاسکتے ہیں۔

جوش نے اسلامیات پر بھی بہت کچھ لکھا۔ مرانی لکھے نعتیہ کلام لکھا۔ سورہ رحمن کی مظلوم تشریح لکھی مصطفیٰ زیدی نے افکار کے جوش نمبر میں ان کے الحاد کو ان کی اسلام پرستی کا تضاد قرار دیا اور کہا کہ باوجود شاعر انقلاب ہونے کے ان کے ہیرو امام حسین رہے، نین اور مار کس نہیں اور اسے انھوں نے جوش کے المیہ سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن اس کا دوسرا رخ بھی ہے اسلام کو جوش، ایک فعال، متحرک اور انسان دوست مذہب دیکھنا چاہتے ہیں اور اس کی توہم پرستی، بے عملی کی تلقین، عقل دشمنی اور انحطاط پذیر روایات کی پرستش کی مخالفت کرتے ہیں وہ مولوی اور ذاکر کا مذاق اڑاتے ہیں وہ اسلام کے ہر ایسے شارح کی مخالفت کرتے ہیں جو اسے کفر، فرقہ پرستی اور ظلمت پسندی کی نذر کرنا چاہتا ہے اس اعتبار سے ان کی اسلامیات والی شاعری بھی مذہبی سیاق و سباق ہی میں سہی مردانگی، وسیع مشربلی اور آزاد خیالی کی تلاش ہے۔ وہ اسلام کو انسانی مساوات، سماجی انصاف اور انسانی عظمت کا مذہب سمجھتے ہیں اور اسلام کی انھیں خصوصیات کی تلاش کرتے ہیں اور اسی بنا پر ان کا تصور خدا عام تصور سے جدا ہے جسے الحاد سے بھی تعبیر کیا جاتا رہا ہے۔ ان کا خدا محض جزا اور سزا دینے والا یا محض بدلے لینے والا انتقامی خدا نہیں ہے بلکہ روح کائنات ہے جسے قوت و حیات سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

نثر نگار کی حیثیت سے جوش یلغ آبادی پہلے رسالہ کلیم کے مدیر کی حیثیت سے پھر نیا ادب اور کلیم کے مدیر کی حیثیت سے اور آخر میں اپنی سوانح حیات "یادوں کی برات" کے مصنف کی حیثیت سے یاد رکھے جائیں گے۔ کلیم، نگار، لکھنؤ کے بعد آزادی خیال کا سب سے بڑا علمبردار تھا۔ جوش نے کلیم میں مرنے تنہا شراب پینے کی نفسیاتی کیفیات پر بڑے دلچسپ اور انوکھے انشائیے بھی نہیں لکھے بلکہ جبر و قدر کے فلسفیانہ مسائل پر سنجیدہ مضامین بھی لکھے۔ ان سب کی نثر البتہ نہایت

درجہ جذباتی اور شاعرانہ تھی۔ اس نثر میں منطقیانہ ربط نہیں ہے اور زیادہ دیر تک جذباتیت سے الگ رہ کر محض فکری تسلسل کے سہارے نہیں چل سکتی۔ اس میں چٹکارہ ہے تو جذباتیت کا یا پھر اس شخصیت کا جو ان عبارتوں کے ہر لفظ کے پیچھے کوئی غور نظر آتی ہے اس نثر میں افسانے ہیں، بہت سی مین گھڑت کہانیاں بھی ہیں مصنف کی بہت زیادہ بڑھا چڑھا کر کہنی ہوئی خود اپنی تصویریں بھی ہیں لیکن ان سب کمزوریوں کے باوجود ایک عجیب و غریب کھٹ مٹھی سی دلکشی ہے۔

یادوں کی ہرات میں جوش اپنی تخیلی شخصیت کے اسیر نظر آتے ہیں۔ وہ جس طرح اپنے تخیل کی آنکھ سے خود کو دیکھنا یا دکھانا چاہتے تھے اس میں انہیں کامیابی ملی ہے مگر یہ ان کی اصل شخصیت نہیں ہے بلکہ ان کے تخیل کے مخدب شیشے کی جلاوٹ گری ہے ان کے اٹھارہ مہاشقوں پر صرف وہ سادہ لوح قاری ہی یقین کرے گا جو مہاشقہ معنی سے بے خبر ہو۔ عشق جاگیرداروں کے لیے محض جسم و جسمانیات کا عمل تھا تو اسے ہوس کے نام سے تعبیر کیا جانا چاہیے یا پھر وہی وقتی لہر یا امن کی موج۔ اسی طرح یادوں کی ہرات میں جوش کے جن احباب کے رقیع نظر آتے ہیں وہ گویا جوش کی اپنی شخصیت اور اپنے ذوق ہی کی توہین ہیں ورنہ ان احباب کی جوش سے الگ کوئی منفرد شخصیت نہیں ابھرتی یا پھر حد سے بڑھی ہوئی جنس زدگی جیسے پوری زندگی سوائے جنس لذت کے اور کچھ نہ ہو مگر ان سبھی کمزوریوں کے باوجود یہ یادوں کی ہرات میں صلح آباد کی قدیم تہذیب کی تصویریں، صبح کے منظر کی جیتی جاگتی تصویر کشی ضرور ایسے ٹکڑے ہیں جو اردو نثر میں یادگار رہیں گے۔

# فراق گورکھپوری

## شخصیت اور کارنامہ

رگھوپتی سہائے فراق ۲۸ اگست ۱۸۹۷ء کو بروز جمعہ کشمی بھون گورکھپور میں پیدا ہوئے۔ شری گورکھ پر ساد مہرت گورکھپوری کے صاحبزادے تھے جو خود بھی خوش فکر شاعر تھے اور معنوی حسن فطرت کے مصنف۔ فراق صاحب کا آبائی وطن بنوار پار تحصیل بانس گاؤں ضلع گورکھپور تھا۔ ابتدائی تعلیم اردو اور فارسی کی گھر پر ہی ہوئی، پھر ماڈل اسکول اور مشن اسکول گورکھپور میں تعلیم حاصل کرنے کے بعد گورنمنٹ جوبلی اسکول میں داخل ہوئے اور وہیں سے ۱۹۱۳ء میں میٹرک پاس کیا اور ایف۔ اے کی تعلیم کے لیے لاہور چلے گئے۔ ۲۹ جون ۱۹۱۴ء کو ان کی شادی کشوری دیوی سے ہوئی جو موصوعہ بیلا ہاڑی کے زمیندار ہندیشوری پرساد کی صاحبزادی ہیں۔ شادی ناکام رہی۔ ۱۹۱۸ء میں سول سروس کے امتحان میں کامیاب ہوئے مگر ملازمت نہیں کی یا (بعض روایات کے مطابق) استعفیٰ دے دیا اور جواہر لعل نہرو کے زیر اثر قومی تحریک میں شامل ہو گئے، سال بھر جیل میں رہے۔ رہائی کے بعد کانگریس کمیٹی کے انڈر سکرٹری کی حیثیت سے کام کرتے رہے۔

جواہر لعل نہرو کے سفرو پر پُر روانہ ہونے پر پہلے کریمپن کالج لکھنؤ اور پھر سناٹن دھرم کالج کانپور میں استاد کی حیثیت سے تقرر ہوا۔ ۱۹۳۰ء میں آگرہ یونیورسٹی سے انگریزی میں ایم۔ اے کرنے کے بعد لاہور یونیورسٹی کے شعبہ انگریزی میں استاد مقرر ہوئے اور ۳۱ دسمبر ۱۹۵۸ء کو ریٹائر ہوئے۔

فراق نے اپنا شعری سفر ۱۹۱۸ء کے گک بھاگ شروع کیا۔ ابتدائی دور میں امیر مینائی کے شاگرد و پیروں میں خیر آبادی سے اصلاح لیتے تھے لیکن جلد ہی انھوں نے اپنی شاعرانہ انفرادیت کو حاصل کر لیا اور خود اپنا رنگ سخن ایجاد کیا۔ ۱۹۸۲ء میں دہلی میں انتقال کیا ان کے شعری مجموعوں میں شعلہ ساز، روح کا نباتات، شہنشاہان، پھل رات، روپ، گل نمہ، اور تنہائی تحریروں میں اندازے، اردو کی عشقیہ شاعری اور مکاتیب کا مجموعہ من آنم قابل ذکر ہیں۔

اس مختصر سے سوانحی خاکے کے بعد جس کی ترجمہ میں ڈاکٹر افغان اللہ خاں کے مطلقے  
مطبوعہ قومی آواز سے خاص طور پر مدد ملی گئی ہے، فراقی صاحب کی زندگی کے بیچ وحم کا توازن  
ہوتا ہے مگر ان کی فن کارانہ عظمت کا اندازہ نہیں کیا جاسکتا۔

فراقی صاحب اردو ادب کے ڈاکٹر جاسن تھے۔ ان کی زبانیت ان کے شعروں اور  
تنقیدی مضامین میں اتنی ظاہر نہیں ہوئی، جتنی ان کی نجی گفتگو میں ظاہر ہوتی تھی۔ وہ  
گفتگو میں محفوظ نہیں ہیں اور انھیں کوئی ہاسیل نہیں ملا جو ان کے ہر جملے کو نہ بھی کم سے کم  
یادگار جملوں ہی کو قلم بند کرتا رہتا۔ فراقی صاحب دراصل اس کمر کا فقط عروج تھے جو ہند  
ایران تہذیب اور مشرق و مغرب کے اعلیٰ تہذیبی ورثوں کے امتزاج سے پیدا ہوا تھا وہ تہذیبی  
لطفوں کے دلدادہ تھے اور اس جمالیاتی کیفیت میں اس قدر کھوئے ہوئے تھے کہ اپنی نجی  
زندگی کی کسی تنظیم یا باقاعدگی کا انھیں مطلق احساس نہیں تھا۔ ان کے چھوٹے چھوٹے جملے  
اسی عالمی بصیرت اور اسی ہمہ گیر تہذیبی عرفان کے پروردہ ہوتے تھے۔

فراقی صاحب کی شاعری بنیادی طور پر انتخابی (Select) شاعری ہے  
انھوں نے تہذیبوں کو کبھی محالوں میں نہیں بانٹا، اسی طرح کبھی غزل کے رنگ کو بھی محالوں  
میں بانٹ کر نہیں دیکھا۔ وہ اس بات کا اعتراف کرتے ہوئے ذرا بھی نہیں شرماتے تھے کہ وہ  
داغ اور نوح ناروی کے دو ادین کو کبھی مد توں اپنے تکیے کے نیچے رکھے رہتے تھے اور ان سے  
استفادہ کرتے تھے۔ لفظ کا عارفانہ استعمال اور پھر اس میں زندگی کی بصیرتوں اور شخصیت  
کی تہہ داریوں کو بھرنے کا اسلوب اور انداز یکساں ان کے نزدیک عبادت سے کم نہیں تھا وہ  
اس ہنر کو سیکھنے کے لیے انھوں نے بھی اہل فن سے استفادہ کیا ہے۔

فراقی کی غزل کا انوکھا پن ان کی عشقیہ شاعری کا نیا لہجہ ہے۔ یہ عشق نہ سطحی ہے نہ  
تصنع و غماز، اس میں عالمی عرفان کی تہہ داریاں ہیں۔ فراقی کے نزدیک عشق مادی اور جسمانی  
سطح سے شروع تو ہوتا ہے مگر اس سطح پر ختم نہیں ہوتا، وہ مادی آسودگی اور جسمانی لذتیت  
سے پاک کر کے عشقیہ شاعری کو جذباتی لطیف سے آشنا کرتے ہیں اسی لیے وہ آسودگی کے  
سے محول محال میں اکثر کہا کرتے تھے کہ اعلیٰ عشقیہ شاعری عشق کے بارے میں کبھی نہیں ہوتی،  
عشق اگر مادی اور جسمانی لذتوں کا مترادف ہے تو اس سے کوئی ارفع شاعری یا جذبہ پیدا نہیں  
ہو سکتا مگر حقیقت یہ ہے کہ مادی اور جسمانی لذت اس کا محض محرک ہے۔ اس لیے عشق کو وہ  
عظیم تہذیبی قوت سمجھتے تھے۔

شعوری بہت تفعیل اس اجمال کی یہ ہے کہ عشق نشاط و زیست کی ملک پیدا کرتا ہے  
اور اسی نشاط و زیست کی چاہت میں انسان غم زمانہ کی تلخی سے آشنا ہوتا ہے، سو زوگماز  
درود داغ کی دولت پاتا ہے اور اسے یہ محسوس ہوتا ہے کہ زندگی کا نظام نا انصافی پر مبنی ہے  
اور اصل عرفان غم سے دامن بچانے میں نہیں اس کی پہنائیوں سے گزر کر زندگی کی مجموعی  
وحدت کو تسلیم کرنے میں ہے گویا درد کی دولت انسان کو داخلیت سے نکال کر وسیع تر

افاقی داخلیت میں قدم رکھنے کی سادہ جتنی ہے اور اس منزل میں پہنچ کر نمود محبوب کی شکل پہنچانا یا ابتداء عشق کے دنوں کی طرح اسے یاد کرنا یا اس کے حصول کے لیے تڑپنا بڑا عقلائی فعل بن جاتا ہے۔

متمی گزریں تری یاد بھی آئی نہ ہمیں اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں  
نہ رہا حیات کی منزلوں میں وہ فرق ساز و نیاز بھی  
کہ جہاں ہے عشق پر ہنہ پاؤں مس خاک بس بھی ہے  
اور اسی عرفان سے وہ قلندرانہ بے نیازی حاصل ہوئی ہے جسے میر کے نظموں میں تمام کر  
نا کامیوں سے کام لینے کا ہنر کہا جاسکتا ہے:

کہاں ہر ایک سے بار نشاط اٹھتا ہے  
بلائیں یہ بھی محبت کے سرگنی ہوں گی

اچھے مقام پر رہیں عشق کی بے نیازیاں گو در جلد بھی کھلے دل نے کہا کہ کون جائے  
عشق کی ہیں عارفانہ شان فراقی کی غزل کی پہچان ہے۔ وہ نشاط زیت کے منکر نہیں  
بلکہ اسے مبارک اور مقدس آرزو جاتے ہیں لیکن اس کے امیر ہو کر نہیں رہ جاتے اور اس  
راستے سے گزر کر زندگی کے عرفان و ادراک تک پہنچتے ہیں۔

یہ عرفان و ادراک ان کی نظموں میں زیادہ مربوط و منگ سے ظاہر ہوا ہے۔ انہیں  
اعتراف ہے کہ زندگی تغیر اور انقلاب کی زد میں ہے اور ایسا ہونا بھی چاہیے۔ انسان کو  
زیست کی لذت اور انہی شخصیت کی تعمیر اور تکمیل کے لیے لازم ہے کہ وہ براہِ ارتقا پذیر رہے ان  
کے نزدیک انسانیت کی آخری منزل وہ ہے جب وہ کام کرنے کے لیے مجبور نہ رہے بلکہ کام اس  
کے لیے نشاط بن جائے، اور وہ نہ رہے محض عیش ہو جائے۔ لیکن اس منزل تک پہنچنے کے لیے  
وہ سخت مراحل طے کرتے ہیں ان کی طرف وہ اپنی غزلوں میں کتر اور اپنی نظموں میں اکثر  
واضح اشارے ملتے ہیں،

دیکھ رفتار انقلاب فراق کتنی آہستہ اور کتنی تیز

زمین جاگ رہی ہے کہ انقلاب ہے کل

وہ رات ہے کوئی ذرہ بھی محو خواب نہیں

یا ان کی مشہور نظم ”آدھی رات کو“ کا یہ مصرعہ

مجلس ہو تو کتنی حسین ہے دنیا

فراقی جہد حیات کی عظمت کے قائل ہیں بعبقروں والا اور ”جگنوہ ہاتھوں کا ترازو“  
میں بڑی خوبی سے وہ ان محنت کشوں کو خواجہ عقیدت پیش کرتے ہیں جو اپنی ریاضت اور  
محنت سے زندگی کو رہنے کے قابل بناتے ہیں اور ضروری آسانیاں فراہم کرتے ہیں۔

فراقی نے اپنی نظموں میں پہلے بار ۴۴ میں آرزو تلامذہ خیال کی تکنیک کو استعمال  
کیا تھا اور میراجی کی طرح محض تحلیل نفسی کے طور پر استعمال کرنے کے بجائے بھرپور سماجی

معمولیت اور جمالیاتی ربط کے ساتھ استعمال کیا تھا۔ اس نظم میں آدھی رات کا پورا منظر ہی سامنے نہیں آتا جس میں تاریکی، خاموشی اور سنسنے کو توڑتی ہوئی دور سے آتی ہوئی کسی گوند لے والی سواری کے گھنگھروں کی آواز، رات کی رانی، کی مہک، خوشبو کی پٹ اور اس دور کے ذہین اور حساس انسان کے ذہن سے گزرنے والے خیالات — سبھی کچھ بکھرے ہوئے سلسلے کے ساتھ سامنے آتے ہیں ان میں جہاں ”سپاہ روس“ ہیں اب کتنی دور برلن سے ”جلیے“ مہرے ہیں تو یہ بھی ہے ”تمولیوں کی دکانیں کہیں کہیں ہیں مہلکی غرض ایک عجیب بے تکلفانہ سی فضا ہے جو اردو نظم کو بہت کم نصیب ہوئی ہے۔ فراقی بھی اس عظمت کو دوبارہ نہیں چھو سکے۔

فراقی اپنی نظموں میں ربط و ترتیب تہذیبی تسلسل کے شعور سے پیدا کرتے ہیں۔ وہ آفاقی تہذیب کے ارتقائی سفر کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ انسانی زندگی کی معمولی سی معمولی سہولت کے پیچھے کتنے ان گنت گم نام محنت کشوں کی محنت صرف ہوئی ہے ہماری ہر شایستگی کے پیچھے کتنی ریافتوں کی کہانی چھپی ہوئی ہے یہی تاریخی شعور ان کی نظموں کو نئی گہرائی اور نظر عطا کرتا ہے۔

فراقی کی رباعیات اردو ادب میں افسانے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان رباعیوں میں پہلی بار فراقی نے ہندو گھرانوں کی عکاسی کی ہے۔ فراقی کے نزدیک عالمی کچھ کے یہ تینوں روپ عظمتوں سے بھرپور ہیں۔ جنھیں ہندو، اسلامی اور مغربی یاپور لیا کہا جاتا ہے۔ ان رباعیوں میں ان کی کوشش جہانیاں کی عرفانیات نظم کرنے کی ہے۔ جسم اور مادے کے تقدس اور اس سے پیدا ہونے والی پاکیزگی ان رباعیوں کا موضوع ہے۔ ہندو کچھ مادے اور جسم کی کثافتوں اور آلودگیوں سے ہو کر گزرتا ہے اور اس دوران اس کی رشتوں کو اختیار کرتا جاتا ہے اور آلودگیوں کو نظر انداز کرتا جاتا ہے۔ اس قدیم ہندوستانی نقطہ نظر کے مطابق سنگیت اور تمام فنون لطیفہ اسی مادے سے گزرتے ہوئے ماورائی کیفیات سے عبارت ہے غالب نے اس بات کو اس شعور میں ادا کیا ہے۔

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

چمن زنگار ہے آئینہ باد بہاری کا

ان رباعیوں میں جسم ہے مگر جسم کی مادیت اور کثافت نہیں ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ جسم کی مادیت اور کثافت کی تطہیر موجود ہے۔ یہاں آئین میں تلس کو پانی دینے والی سہانگوں کی تصویریں بھی ہیں اور گچ کا مٹی ایسی چال والی کامنیاں بھی۔ ان رباعیوں کی شخص یہ اہمیت نہیں ہے کہ ان میں ہندو گھرانوں کی تصویریں ہیں بلکہ اس آفاقی کچھ اور کالی فکر کی پرچھائیاں ہیں جو قدیم ہندوستان کے طرز حیات میں جلوہ گر ہوا تھا اور جس نے مصوری، بت گری، مجسمہ سازی، سنگیت اور ادب سبھی فنون لطیفہ کو ایک وحدت میں پرو دیا تھا۔

فراقی تنقید کے میدان میں اپنی شاعری اور تخلیق ادب کی راہ سے آئے تھے۔ اس اعتبار سے ان کا معاملہ ٹی۔ ایس۔ ایلین سے ملتا جلتا ہے دونوں نے اپنے موقع اور معیار کے مطابق معتبر اور مستند فن کاروں کو پرکھنا شروع کیا تاکہ وہ اپنی شاعرانہ شخصیت میں اپنی اساتذہ کی روایت کو اپنالیں اور ان میں جو بات کھٹکے اسے رد کر دیں گویا ان کی تنقید ان کی تخلیق سرگرمی کا سرچشمہ بھی تھی اور اسلحہ خزانہ بھی۔ اسی کے ساتھ ساتھ دونوں ان تنقیدی مضامین کے ذریعے اپنی شاعری کے پڑھنے والوں کے ذوق کی تربیت بھی کر رہے تھے اور گویا اپنی شاعری کے لیے ذوقی سلیم پیدا کر رہے تھے یا یوں کہیے کہ اپنی شاعری کے لیے قبول عام کی راہ ہموار کر رہے تھے، ایلین بات مدلل کہتا ہے اور اس کے لیے دلیل اور سند لاتا ہے اور کبھی سند میں اپنا کلام پیش نہیں کرتا۔ فراقی بنیادی طور پر غزل گو ہیں، ایک جملے بلکہ جملے کے ایک ٹکڑے میں بجلی کی طرح کوندتے ہیں اور استدلال کے نہ جانے کتنے منطقی سلسلوں کو پھلانگتے ہوئے سیدھے نتیجے یا ادعا تک پہنچ جاتے ہیں اور سند اکثر اپنے شعر سے دیتے ہیں مگر فراقی کے اس طرح کوندے کی مثل جاگتے جگمگاتے جملے اور نقادوں کو جانے دیجیے خود ایلین کے پاس ہی کتنے نکلیں گے۔

”غزل انتہاؤں کا سلسلہ ہے“ یا ”حالی حساس عقلیت کے پیغمبر ہیں“ یا ”اچھی شاعری درد و اندوہ پر تغزل کی فتح یا لبی ہے“ یا اس طریقے کے کتنے جملے ہیں جو کس شاعر یا صنعت یا دور ہی کو نہیں تہذیبی سلسلوں کو روشن کرتے گزر جاتے ہیں۔ اس اعتبار سے ان کی تنقید بے مثال ہے، یہ محض تاثراتی نہیں بلکہ تہذیبی تنقید ہے جو تاثرات کے لیے میں مجسم ہو گئی ہے۔

دو مثالیں کافی ہوں گی۔ غیر مسلم اردو ادیبوں کی لکھنے کا نفرین میں انھوں نے اردو سے ہمارا رشتہ کے موضوع پر تقریر کرتے ہوئے کہا تھا کہ کھڑی بولی میں صرف اردو مرکب افعال کے سلسلے کو برت سکی ہے، دھن کر رکھ دیتے ہیں، میں افعال کا پورا سلسلہ ہے ہندی میں ابھی اس کو برتا نہیں جاسکا ہے۔ نخوی ساچنوں کی بارکیوں اور زبان کی نزاکتوں پر کس شاعر نے اتنا غور کیا ہے اور کون ان رموز کو بیان کرنے پر قادر ہے۔

پریم چند جیتی کے موقع پر ایک انٹرویو میں انھوں نے کہا کہ پریم چند کے ہاں سب کچھ ہے پریم نہیں ہے اور پھر وضاحت کی کہ پریم چند کے کردار محبت کی سرشاری سے واقف نہیں۔ اسی سلسلے میں بات آگے بڑھی تو انھوں نے کہا کہ ہندوستان کے بھی علاقوں کے اپنے اپنے عاشق اور معشوق ہیں لیکن اتر پردیش اور بہار کے علاقے اس قسم کے عشقہ کرداروں اور روایتوں سے خالی ہیں۔ بات قابل غور ہے اور عارفانہ ہے۔ یہ رموز صرف فراقی کی اس عالمی اور آفاقی بصیرت کے اشارے تھے جن کا ہلکا سا عکس ان کی تنقیدوں میں جھلک اُٹھتا ہے۔ اور آخر میں ان کے خطوط ”جو من آئم“ کے نام سے مہم طفیل کے نام لکھے گئے اور لاہور سے کتابی شکل میں چھپے وہ بڑی حد تک شعوری کوشش کا نتیجہ ہیں۔ ان میں خطوط والی بے تکلفی نہیں ہے یعنی وہ گھراؤ لگن نہیں ڈرائنگ روم ہیں مگر اس کے باوجود وہ اردو کے نشان سرمایے میں قابل قدر اضافہ ہیں۔ اردو میں عشقیہ شاعری، کے علاوہ اور کسی جگہ

عشق اور شاعری اور بالخصوص عظیم شاعری کے بارے میں ان کے خیالات اتنی وضاحت اور  
مراحت کے ساتھ نہیں ملتے۔

ان خطوں میں گفتگو کا نرا ہے، منطقی دلیلیں ہیں، مثالیں ہیں مگر ان سب سے  
جرحہ کر بات چیت کا جو لطف ہے وہ ان خطوں کی خصوصیت بن گیا ہے۔ فراق کے لیے  
شاعری پوری شخصیت تھی وہ اکتھتے، بیٹھتے، سوتے جاگتے شاعری کی دنیا میں رہتے تھے اور  
اسی لیے ان خطوں میں ان کی شاعری اور شخصیت کی جو جھلکیاں محفوظ ہو گئی ہیں وہ بڑی  
دل کش بھی ہیں اور جامع بھی۔

فراق گورکھپوری کے ریڈیو اور ٹیلی وژن انٹرویوز میں بھی یہی کیفیت ہے۔ خطوں سے  
بھی ذرا بیہ چڑھ کر ہے۔ آل انڈیا ریڈیو کھنؤنے ایک انٹرویو نشر کیا تھا جس کا ایک حصہ  
”عمری ادب“ میں شائع ہوا تھا۔ موضوع بے عظیم ادب کی پہچان۔ فراق صاحب کی گفتگو  
کی ساری دل نشینی اس اہم بحث کے توسط سے مرکوز ہو گئی ہے اور صرف ایک جملے میں فراق  
نے اپنے انداز سے اس کا جواب دے دیا ہے:

”قدروں سے بوجھل بنا دینا معمولی چیزوں کو، یہ کام ادب ہے۔“

اور یہی عظیم ادب کی پہچان ہے۔  
غرض فراق کی آواز عالمی پلر اور آفاقی بصیرت میں ڈوبی ہوئی ایسی آواز تھی جس نے  
شاعری اور تنقید میں، تحریر اور تقریر میں، مراٹے اور مکالمے میں وہ یادگار کیفیات بکھری  
ہیں کہ مدتوں عرفان و ادراک کی راہیں روشن کرتی رہیں گی بقول میرا  
باتیں ہماری یاد رہیں پھر ایسی باتیں نہ سنیے گا

# فیض

## نشاطِ کرب کی بجھلاہی

فیض احمد فیض (پیدائش سیال کوٹ ۱۹۱۴ء) کی شاعری اس دور کی مقبول ترین نغمہ ہے ان کی آواز میں وہ ست رنگی کیفیت ایسی تہہ در تہہ دل کش پیدا ہو گئی ہے کہ تنقید کے لیے اس حسن کا تجزیہ دشوار ہے۔ ان سے مختلف عقائد و اقدار والے بھی ان کی شاعری پر سرد صحتے اور وجد کرتے ہیں۔ اس کے پراسرار طلسماتی حسن کی پہچان اس کی سیاہی و شعل کی بازیافت ہی کے ذریعے ممکن ہے جو ان کے ہاں تمثیل اور پیکر تراشی، نغمے اور رنگ کو تجربے کی حسن کاری اور اظہار کی نغز گوئی میں ڈھال کر عجیب و غریب غنائیت میں تبدیل کر دیتا ہے۔

فیض کی شاعری کی عمر زیادہ نہیں۔ ان کی شاعری کے واضح طور پر تین ادوار ہیں جنہیں بہتر الفاظ کی غیر موجودگی میں ربودگی، آراستگی اور نشاط درد مندی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

۱

### ربودگی

ربودگی کے اس پہلے دور کے بارے میں فیض نے لکھا ہے:۔۔۔ طالب علمی کے دن (کی ہیں) ۱۹۳۹ء سے ۱۹۴۲ء تک کی تحریروں میں۔۔۔ طالب علمی کے دن (کی ہیں) یوں تو ان سب اشعار کا قریب قریب ایک ہی ذہن اور جذباتی دباوت سے

تعلق ہے اور اس واردات کا ظاہری محرک تو وہی ایک حادثہ ہے جو اس عمر میں اکثر نوجوان دلوں پر گزر جاتا کرتا ہے لیکن اب جو دیکھتا ہوں تو یہ درو بھی ایک درد نہیں تھا بلکہ اس کے بھی دو الگ الگ حصے تھے جن کی داخلی اور خارجی کیفیت کافی مختلف تھی: (دیباچہ دست تہہ سنگ)

اس دور کے دونوں الگ الگ حصوں کی تشریح فیض نے اس طرح کی ہے:

سنسنہ سے سنسنہ کا زمانہ ہمارے ہاں معاشی اور سماجی طور سے کچھ عجیب طرح کی بے فکری، آسودگی اور ولولہ انگیزی کا زمانہ تھا جس میں اہم قومی، سیاسی تحریکوں کے ساتھ ساتھ نثر و نظم میں بیشتر سنجیدہ فکر و مشاہدہ کے بجائے کچھ رنگ رلیاں بنانے کا سا انداز تھا۔ شعر میں اولاً حسرت موہانی اور اس کے بعد جوش، حفیظ جالندھری اور اختر شیرانی کی ریاست قائم تھی۔ افسانہ میں بلرام اور تنقید میں حسن براہمن اور ادب برائے ادب کا چرچا تھا۔ نقش فریادی کی ابتدائی نظمیں — خداوہ وقت نہ لائے کہ سو گوار ہو تو، میری جاں اب بھی اپنا حسن واپس پھیر دے مجھ کو، تہہ نجوم .... وغیرہ اسی ماحول کے زیر اثر مرتب ہوئیں اور اس نغمائیں ابتداءے عشق کا تحریر بھی شامل تھا لیکن ہم لوگ اس درد کی ایک جھلک بھی ٹھیک سے نہیں دیکھنے پائے تھے کہ صحبت یار آخر شد، یہ دور ربودگی کا پہلا دور ہے جسے فیض ہی کے لیے پورے اردو ادب کے لیے بیٹھنے، رومانوی دوسرے تعبیر کیا جاسکتا ہے اس دور میں تجلیل کی رنگین میماں پانی، آسمان اور زمین سے دور پرواز کرتے ہوئے عکس، ہلکی اداسی، جان سے زیادہ عزیز وابستگیاں، عارضی حسن سے روشن شبستاں ماضی سے لگاؤ، اور موت کی دور سے آتی ہوئی آہٹ، اکتھوڑی سی خود رخصتی اور حسین تصویروں بنانے اور لطیف مرقعے سجانے کا شوق — یہی سب کچھ نتائج حیات ہے۔

اس دور کے دوسرے حصے کے بارے میں فیض نے لکھا ہے:

پھر دیس پر عالمی کساد بازاری کے مایے ڈھلنے شروع ہوئے کالج کے بڑے بڑے ہائے تیس مارغاں تلاش معاش میں گلیوں کی خاک چھانکنے لگے یہ وہ دن تھے جب یکایک بچوں کی ہنسی بجھ گئی، اجڑے ہوئے کسان کھیت کھلیاں چھوڑ کر شہروں میں مزدوری کرنے لگے اور اچھی خاصی شریف بہو بیٹیاں بازار میں آ بیٹھیں۔

اس دور کی تخلیقات کو فیض نے "یاس" قرار دیا ہے۔ ربودگی کے اس دور میں دل شکستگی کی صدامانوس صدامتھی۔ حالات جو بھی ہوں یہ اداسی اور دور کی ہلکی سی گہریوں بھی رومانویت کا مقدر اور اس کی پہچان ہے اس طرز کی تمجیل اور جذبہ سے سپنچی ہونے شاعری بغیر کہیں کے مدقوق رخساروں کے اور شیل کی بے قرار روح

۳۶  
 کے کرب کے بغیر تصور نہیں کیا جاسکتا۔ رومانویت فرد کا اظہار ذات ہے یا اس کی  
 بنی شخصیت کے وفور اور گداز کی آواز ہے، اسی لیے یہاں فرد کہیں معاشرے کے  
 پیوستہ شاداں و فرحاں نظر آتا ہے اور کہیں معاشرے سے کٹا ہوا تنہا اور  
 اداس — اور اس اداسی اور تنہائی میں بھی ایک کیفیت ہے: دم بدم ہاسن و  
 ہر لحظہ گریزاں اداسی کا ایک جانی اور تنہائی کی یہ جدلیات فیض کی اس دور کی نظموں میں  
 بھی موجود ہے۔ ”میرے ندیم“ اس جدلیات کا نقطہ عروج ہے یہاں شاعر اپنی ذات  
 کے بنی اور لطیف احساسات کا اظہار بھی اپنے ندیم (یعنی اپنے ہمزاد اور ہمزاد معاشرے)  
 ہی کے ذریعے کرتا ہے۔

۲

## آراستگی

بہر حال اس رومانوی ربودگی کے بعد دوسرا دور آیا جسے فیض نے نقش فریادی  
 میں ”دے بھر دھیم جانے خریدم“ سے تعبیر کیا ہے ماسی دور میں ان کا رابطہ ترقی پسند  
 تحریک سے ہولناں تصورات کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:  
 ”یوں لگا کر جیسے گلشن میں ایک نہیں کئی دبستان کھل گئے ہیں۔ اس دبستان  
 میں سب سے پہلا سبقت جو ہم نے سیکھا یہ تھا کہ اپنی ذات کو باقی دنیا سے الگ  
 کر کے سوچنا اول تو ممکن ہی نہیں اس لیے کہ اس میں بہر حال گرد و پیش کے  
 سبھی تجربات شامل ہوتے ہیں اور اگر ایسا ممکن ہو بھی تو انتہائی غیر سودمند  
 فعل ہے کہ ایک انسانی فرد کی ذات اپنی سب محبتوں اور کدورتوں، ہمتوں  
 اور رنجشوں کے باوجود بہت ہی چھوٹی سی، بہت ہی محدود اور حقیر شے ہے۔  
 اس کی وسعت اور پہنائی کا پیمانہ تو باقی عالم موجودات سے اس کے ذہن  
 اور جذباتی رشتے ہیں، خاص طور پر انسانی برادری کے مشترکہ دکھ درد کے رشتے۔  
 بقول ان کے اس کے بعد کے تیرہ چودہ برس کیوں نہ جہاں کا غم اپنائیں“ میں گزرے۔  
 ہمارے نقطہ نظر سے یہ موثر اہم ہے کیونکہ فیض یہاں ذات کو وسیع تر انسانی رشتوں  
 سے جوڑنے، رومانویت کو حقیقت پسندی کی معنویت اور عصری حسیت اور آگہی کا  
 آہنگ دینے کا دور ہے۔ یہ وہ مرحلہ ہے جہاں بڑے سے بڑے رومانوی فن کاروں  
 کی آواز جھرجھرا جاتی ہے، موقعہ سے زمین چھن جاتی ہے اور ان کا تخلیقی جادو  
 بکھر کر رہ جاتا ہے۔ فیض نے اس باب میں بڑی احتیاط برتی۔

ایک تو انھوں نے اپنے دور کی سنگین حقیقتوں کا بیان رومانوی حقیقتوں کے پہلو پر پہلو کیا جس کے نتیجے کے طور پر کم سے کم آدھی نظموں پر رومانوی فضا کا نور اور مستی طاری ہوتی دوسرے سنگین حقیقاتی پر خیالات و احساسات کا ذکر رومانوی آراستگی کے ساتھ یا اور جذباتی اور حسی بلکہ رومانوی علامتوں کے ذریعے کیا ہے جہاں کہیں یہ رومانوی راستگی ماند پڑ گئی ہے وہاں نظم کی چمک دمک چھین گئی ہے۔ اسی لیے فیض کی شاعری خصوصاً اس دور کی شاعری میں رومان اور حقیقت دو الگ الگ خانوں میں بیٹھے ہوئے نظر آتے ہیں یہ ثبوت اور مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب، چند روز اور مری جان، رقیب سے جیسی نظموں سے لے کر بعد کی نظم دو عشق تک قائم رہتا ہے۔ (یہاں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ رومان اور حقیقت، ذات کی حسن پرستی اور انقلابی حیثیت کی سنگین کا ذاتی تجربے کو ایک مربوط اور منظم اکائی میں ڈھالنے کا عمل شاید مجاز کے علاوہ اور کسی شاعر سے بن نہیں پڑا ہے) البتہ فیض اس راہ سے گزرے تو انھوں نے دونوں منطقوں کو الگ الگ رکھا اور عشق اور انقلاب دونوں کا پہلو پر پہلو ذکر کر کے نئی حسیاتی تنظیم کا تجربہ کیا۔

بعض نظموں میں یہ خصوصیت بہت واضح ہے مثلاً مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ، رقیب سے، اور موضوع سخن واضح طور پر دو حصوں میں بنی ہوئی نظمیں ہیں ان میں تو حقیقت کی سنگین پر رومانویت کا لباس یا آراستگی کا پردہ بھی نہیں ڈالا گیا ہے۔ مثلاً:

جا بجا بکتے ہوئے کہ چڑ بازار میں جسم  
خاک میں لٹھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے  
جسم نکلے ہوئے امراض کے تنوروں سے  
پہ پیہتی ہوئی گھلتے ہوئے ناسوروں سے  
یا — جب کبھی بکتا ہے بازار میں مزدور کا گوشت  
شاہراہوں پر غریبوں کا لہو بہتا ہے  
یا — ان دھکتے ہوئے شہروں کی فرافراں مخلوق  
کیوں فقط مرنے کی حسرت میں جیا کرتی ہے  
یہ حسین کیفیت پھٹا پڑتا ہے جو بن جن کا  
کس لیے ان میں فقط بھوک اگا کرتی ہے  
(موضوع سخن)

ظاہر ہے یہاں نظموں کی فلسفاتی فضا اور شعری آہنگ دونوں مجروح ہوئے ہیں اور نظم دو لخت سی ہو گئی ہے۔ آگے چل کر فیض نے حقیقت کے بنی اور رومانوی حیثیت کی راہ نکالی اور حقیقت کو بھی رومان کی سی آراستگی عطا کر دی۔ فیض نے چونکہ غم دورانی اور غم جاناں کو الگ الگ رکھا اور ایک نظم میں بھی الگ الگ منطقوں میں اور الگ

اگے انداز بیان کے ساتھ پیش کیا اس لیے ان کی شاعری جہلاہٹ، بے ٹھکی اور سہاٹ  
ہن سے خاصی محفوظ رہی اور رومانوی آراستگی نے اس کی شعریت کو محفوظ رکھا آگے  
چل کر ان کے یہاں عمرانی بلکہ بیٹھ سیاسی مسائل کو انسانی رشتوں کی اصطلاحوں  
اور نجی، شخصی اور رومانوی حیثیت کے ذریعے اور تھی علامتوں کے واسطے سے پیش کرنے  
کا ہنر بھی آگیا۔ اس کی واضح ترین مثال صبح آزادی ہے موضوع سیاسی ہے مگر اس کا  
احساس انسانی بلکہ نجی پر ایسے میں کیا گیا اور بیان رومانوی پیرایے میں:

جواں لہو کی پراسرار شاہراہوں سے  
چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے  
دیوار حسن کی بے صبر خواب گاہوں سے  
پکارتی رہیں بائیں بدن بلاتے رہے  
بہت عزیز تھی لیکن رخ سحر کی لگن  
بہت قریں تھا حسینان نور کا دامن  
سبک سبک تھی تنہا، دلی دلی تھی شکن

(صبح آزادی)

سیاسی لیڈر کے نام اور شورش برپا کرنے اور سر مقتل میں بھی یہی انداز قائم رکھا گیا ہے  
جو فیض کے مخصوص طرز احساس اور طرز ادا کی پہچان ہے۔

فیض کے ہاں رومانوی اظہار کی توسیع کی تکنیک پر گفتگو کرنے سے پہلے یہ  
صراحت فروری ہے کہ اس دور میں بھی فیض کی شاعری تنوع سے خالی نہیں بلکہ ایک طرف  
توان کے ہاں فرد کا بے دکھ درد ہے اور یہ فرد واضح طور پر رومانوی مزاج کا متوسط طبقے  
سے تعلق رکھنے والا درد مند دل والا جیالا ہے جسے "حسن سے بھی لگاؤ ہے، جسے زندگی بھی  
عزیز ہے" اور چاروں طرف پھیلے ہوئے دکھ درد سے دل گرفتہ اور مضطرب بھی ہے  
اور اپنی بے بسی پر پیچ و تاب بھی کھاتا ہے۔ اس کے درد کی شدت بھی پڑھنے والوں کو  
متاثر کرتی ہے اور اس کی شاعری میں نئے رنگ بکھرتی اور نئے شعلے دہکاتی ہے اور  
دوسری طرف اس کی بے بسی بھی دلوں کو چھو لیتی ہے اور ایک عجیب کیفیت پیدا کرتی  
ہے اس کی واضح مثالیں "اے دل بے تاب بکھر اور" "ہم لوگ" اور "میرے ہدم میرے  
دوست" میں نظر آتی ہیں اور اس اعتبار سے "ہم لوگ" اس دور اس طبقے اور اس  
کیفیت کی سب سے نایندہ نظم ہے شاید مجاز کی نظم "آوارہ" کے بعد سب سے زیادہ  
نایندہ نظم

دل کے ایوان میں ہے گل شدہ شمعوں کی قطار  
نور خورشید سے سہمے ہوئے اکٹائے ہوئے  
حسن محبوب کے سیال تصور کی طرح  
اپنی تاریکی کو بھینچے ہوئے پٹائے ہوئے

غایت سود و زیاں، صورت آغاز و آل  
وہی بے سود تجسس، وہی بے کار سوال  
مفصل ساعت امروز کی بے رنگی سی  
یاد ماضی سے غمیں، دہشت فردا سے نذ حال

یا۔۔۔ مجھے اس کا یقین ہو مرے ہدم مرے دوست  
مجھے اس کا یقین ہو کر ترے دل کی تھکن  
تیری آنکھوں کی اداسی تیرے سینے کی جلن

میری دلجوئی میرے پیار سے مٹ جائے گی۔۔۔۔  
میں تجھے گیت سناتا رہوں ہلکے شیریں  
ابشاروں کے بہاروں کے چمن زاروں کے گیت۔۔۔۔۔  
پھر مرے گیت تیرے دکھ کا مداوا ہی نہیں  
نغمہ جراح نہیں مونس و غم خوار سہی  
گیت نشتر تو نہیں مرہم آزار سہی  
تیرے آزار کا چارہ نہیں نشتر کے سوا  
اور یہ سفاک میسما مرے قبضے میں نہیں  
اس جہاں کے کسی ذی روح کے قبضے میں نہیں  
ہاں مگر تیرے سوا تیرے سوا، تیرے سوا

آخری چند مصرعوں کی غیر ضروری حد تک مراحت کے باوجود نظم رومانوی، شخص اور  
انفرادی ہے اور اسی سیاق میں وسیع تر اجتماعی معنویت کو سمیٹا گیا ہے۔

اس مرحلے پر اس دور کی دو نظموں کا تذکرہ لازمی ہے ایک "تنہائی" اور دوسری  
"کچھ" دونوں علامتی نظمیں ہیں اور تو جیہہ و تشریح کے متعدد زاویوں سے مطالعہ کی  
جاسکتی ہیں۔ "تنہائی" اس کرب ناک دور کے فرد کی تنہائی بھی ہو سکتی ہے اور ایک  
ایسی طوائف کی تنہائی بھی جو مات گئے خریداروں کا انتظار کرتی ہے۔ یہ شاید وہی  
عورت ہو جس کا قبضے نے محو ہلا اقتباس میں ذکر کیا تھا۔ اچھی خاصی شریف بہو  
بنیاں بازار میں آ بیٹھیں۔

یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ اختر شیرانی کی محبت اور پوجا کی سورتی سلسلی کے نزول  
کے فوراً بعد خورد رومانوی ادیبوں نے عورت کو طوائف کے روپ میں دیکھنا اور پیش  
کرنا شروع کر دیا تھا۔ طوائف اس دور کا محبوب موضوع ہے قاضی عبدالغفار نے  
لیلیٰ کے خطوط، ناول لکھا جن کی نے طوائف پر نظم کھیں بجز کے ہاں شہناز لالہ رخ  
کے کاشانے کا تذکرہ ہوا اور ممکن ہے فیض کی تنہائی کی ہیروئن بھی طوائف ہو

جو عورت کا رومانوی سنگھاسن سے اترا ہوا روپ ہے۔  
 نظم تنہائی، اہمیت اس کی *Open - theme* کی وجہ سے ہے۔ جس  
 رپورڈی، خود فراموشی، بیگانگی کا اظہار اس نظم میں ہوا ہے وہ اسے فیض کی اس دور کی  
 نظموں سے الگ بھی کرتی ہے اور ممتاز بھی۔ یہ دراصل کہانی کی بیچ کی کڑی ہے اور اس  
 اعتبار سے نئے انداز کی نظم کہا جاسکتا ہے۔

”کتے“ میں بھی علامتی انداز اختیار کر گیا ہے اور اس دور میں جب یہ رنگ زیادہ  
 عام نہیں تھا اس کی اولیت کا اعتراف کیا جانا چاہیے۔ اس کا بھی مختلف زاویوں سے  
 مطالعہ کیا جاسکے واضح رخ غالباً سیاسی ہے اور عام انسانوں کی بے بسی اور ان کی تحلیل  
 کو موثر اور علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اسلوب اور تکنیک دونوں حیثیتوں سے اسے  
 اس دور کی نظموں میں انفرادیت حاصل ہے۔

ان دو نظموں کے پہلو پہ پہلو ایک نظم براہ راست اور بے ساختہ اظہار کی  
 نمائندہ ہے۔ ”بول“ اور اس نظم کی روانی، گفتگو کے لہجے سے قربت، اور آہنگ  
 اسے خاصہ کی چیز بناتے ہیں۔ تاریخی سیاق و سباق سے اعتبار سے یہ دوسری جنگ عظیم  
 کے پہلے دور کی نظم ہے جب ہند اور برطانیہ کے درمیان لڑائی چھڑی ہوئی تھی اور  
 غلام ہندوستان اس موقع سے فائدہ اٹھا کر اپنی آزادی کی جنگ چھیڑنے کی سوچ رہا  
 تھا مگر اس پس منظر کو بھلا دینے پر بھی نظم کی عمومیت مجروح نہیں ہوتی اور اس  
 کی روانی میں فرق نہیں آتا یہ سڈول ترشی ترشی ہوئی خطیبانہ گھن گرج سے محدود  
 بصیرت اور رفاقت کے احساس سے سبھی ہوئی نظم آج بھی جمالیاتی کیفیت جگاتی  
 ہے اور حوصلے اور امید کی چراغ جلاتی ہے۔

بول یہ کھوڑا وقت بہت ہے

جسم و زباں کی موت سے پہلے

بول کہ سچ زندہ ہے اب تک

بول جو کچھ کہنا ہے کہہ لے

فیض کی شاعری کے اس دور سے رخصت ہونے سے قبل ان کے تشبیہوں،  
 استعاروں اور تمثالوں کی تراش تراش پر غور کرنا ضروری ہے۔ فیض نے حس متبادلات  
 کا استعمال کیا ہے اور اس طرز خاص میں انھوں نے فارسی تراکیب اور مغربی شاعری  
 کے *Transferred Epithet* دونوں کے امتزاج سے فیض اٹھایا ہے۔ اس  
 میں انھوں نے صرف اردو فارسی غزل کی روایات سے محض حافظ کے آراستہ اور  
 رواں ایجری ہی سے کام نہیں لیا بلکہ مغربی شاعروں خصوصاً رومانوی شاعروں کی  
 پیکر تراشیوں سے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ ان کا اصول یہ ہے کہ حسیات کا پورا نظام  
 ایک مربوط اکائی ہے اور اس لحاظ سے آنکھ کو متاثر کرنے والا حسیاتی منظر، وقت،

سماعت کو بھی شاداب کر سکتا ہے اور بس کو بھی اسی بنا پر ایسی رواں اور متحرک تصویریں تراشی جائیں تو یہ یک وقت مختلف حواس کو آسودہ کریں اور ایک حاسہ سے دوسرے حاسہ تک کیفیت کی اس منتقلی کے عمل میں تخیل کو بیدار اور فعال کریں۔ اس طرزِ خاص کا آغاز آراستگی کے دوپہر ہوتا ہے اور اس کو پوری طرح رچا و نشاطِ کرب کے دور میں حاصل ہوا ہے۔ اس کی دونوں مثالیں یہاں پیش کی جاتی ہیں:

گل ہوئی جاتی ہے افسردہ سلگتی ہوئی شام  
دھل کے نکلے گی ابھی چشمہ مہتاب سے رات ..... موضوع سخن

اس بام سے نکلے گا تیرے حسن کا خورشید  
اس غنچ سے پھوٹے گی کرن رنگِ حنا کی  
اس در سے بہے گا تیری رفتار کا سیما  
اس راہ پر پھوٹے گی شفق تیری قربانی ..... دو عشق

دست صبا۔ سلگتی ہوئی شام۔ رفتار کا سیما۔ ساری تراکیب اسی مشرقی اور مغربی مزاج کی آمیزہ ہیں۔ اسی وجہ سے فیض کا اسلوب محض غزل کا مرہون منت نہیں ہے اس میں مغربی اسالیب کا بانگِ بکس بھی ہے۔

## نشاطِ کرب

جیل کی زندگی کے بارے میں فیض نے لکھا:  
"جیل خانہ عاشقی کی طرح خود ایک بنیادی تجربہ ہے جس میں فکر و نظر کا ایک آدھ در پچہ خود بخود کھل جاتا ہے۔ چنانچہ اول تو یہ ہے کہ ابتدائے شباب کی طرح تمام حسیات یعنی senses پھرتیز ہو جاتی ہیں اور صبح کی پو، شام کے دھند لکے، آسمان کی نیلا ہٹ، ہوا کے گداز کے بارے میں وہی پہلا سا تھیر لٹ آتا ہے، دوسرے یوں ہوتا ہے کہ باہر کی دنیا کا وقت اور غاصلے دونوں باطل ہو جاتے ہیں نزدیک کی چیزیں بھی بہت دور ہو جاتی ہیں اور دور کی نزدیک ..... تیسری بات یہ ہے کہ فراغت، ہجراں میں فکر و مطالعہ کے ساتھ عروسِ سخن کے ظاہر، بنا و سنگھار پر توجہ دینے کی زیادہ مہلت ملتی ہے۔"

دست صبا، زنداں نامہ، اور دست تہہ سنگ، کا اکثر کلام جسیہ ہے، قید و بند کی تکالیف کے دوران تخلیق ہوا۔ اس تخلیقی عمل کی نفسیاتی توجیہ سے قطع نظر، اس دور کی پوری شاعری آرزو مندی کے شدید کرب کی شاعری ہے جتنا یہ کرب زیادہ ہوتا ہے شاعر اس کے مقابل اتنی ہی روشن اور حسین مثالوں کو رکھتا جاتا ہے۔ درد کی بے جتنی بڑھتی ہے اور مجبوری کے سنگین لمحے جتنی سفاکی کے ساتھ اپنے بچے دل و جگر میں گھڑتے ہیں اتنی ہی نرمی اور آسودگی سے شاعر مدد سے زندگی کے جگمگانے جاگتے نشاط کے جلوے یکجا کرتا جاتا ہے، اسی تخالف اور تضاد سے عبارت شعری وحدت فیض کے اس دور کی پہچان ہے :

بجھا جو روزن زنداں تو دل پہ سمجھا ہے  
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی  
چمک اٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے  
کہ اب سحر ترے رخ پر بکھر گئی ہوگی

تصور اور حقیقت کے درمیان یہ گہرا تضاد، نشاط زیست کی ایسی زبردست حسرت اور اس کے حصول کی ایسی بے پایاں تڑپ اور اسی کے ساتھ اس سے ایسی یکسر محرومی درد شاعری میں نایاب ہے۔ فیض کی شاعری کی قوس قزح کا ہر رنگ اسی شدید چاہت اور شدید محرومی سے عبارت ہے یہ ترساکھٹ، یہ ارمان اور یہ کرب مل کر ایک عجیب کیفیت پیدا کرتے ہیں جس میں نشاط اور کرب کا امتزاج بھی ہے، ہستی اور سرشاری کا ارمان بھی ہے اور محرومی اور درد مندی کا سوز بھی۔

ان دو متضاد رویوں ہی سے فیض نے اپنی شاعری کا آہنگ ڈھالا ہے۔ اس میں اضافہ کیجیے درد و کرب کی کجکلاہی کا جو شکست کو شکست نہیں بننے دیتی سرشاری اور کیف میں تبدیل کر دیتی ہے، بھلا اس زیست میں نشاط ہی کیا جو درد کے افتخار سے خالی ہو۔ اسی لیے فیض کو نہ صرف درد گوارا ہے بلکہ درد ان کا افتخار ہے، شاید انسانوں کے دل ملانے والے اور ان میں یکجائی اور سمجھتی پیدا کرنے والا سب سے موثر رشتہ اور سب سے حقیقی وسیلہ بھی ہے۔

فیض کی اپنی فنی اور فکری جدلیت ہے یعنی زندگی سے انوث پیار ہی وجہ عذاب ہے جس نشاط زیست کو وہ سب کے لیے عام کرنا چاہتے ہیں، اسی کی خاطر انھیں ہر صبح نئی صلیب پر شہید ہونا پڑتا ہے، یہی لیے کی دردناکی اور فضا کی نرمی مل کر ان کی شاعری کو انوکھی دل دوز کیفیت بخشتی ہیں پھر اس بات پر زیادہ تعجب نہیں ہوتا کہ قید و بند کے مصائب اور صعوبتیں اس کا حقہ کیوں ہیں جو اپنی حسرت کاری سے سب سے زیادہ زندگی کو اتنی فیاضی سے مرصع کر دیتا ہے اور اپنی نفی کے ہم سب کی رگوں میں سرور کی نہریں بہا دیتا ہے (سر آغاز، زنداں نامہ، سید سجاد ظہیر، صفحہ ۸)

در اصل زندگی اور نشاطِ زیست سے اتنے گہرے نگاہ کے بغیر اس کی پاداش میں کھائے ہوئے اس سے زیادہ گہرے زخم ایسے مہکتے ہوئے شاداب پھول نکلا ہی نہیں سکتے فیض کے لفظوں میں :

جو دل پہ نقش بنے گا وہ گل ہے داغ نہیں  
ذرا دیر کے لیے فیض کے اسلوب کو ان انتہاؤں کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی جائے۔  
جہر تشدد اور بہیمانہ چہرہ دستیوں کے جو مناظر فیض کی نظموں میں بکھرے پڑے ہیں ان کی نظیر اردو شاعری میں نہیں۔ ان مناظر کی سفاکی زندگی کو معمولی سی معمولی آزادی کو بھی برکت اور عیش بنا دیتی ہے۔ مناظر کا حسن، صبح کی صباحت، سانس کی آمد و شد، چڑیوں کے زمرے، ہوا کا مستانہ خرام، انمول معلوم ہونے لگتی ہیں سفاک بہیمانہ مناظر کی ایک جھلک :

آجاؤ میں نے دھول سے ماتھا اٹھا لیا  
آجاؤ میں نے چھیل دی آنکھوں سے غم کی چھال  
آجاؤ میں نے درد سے بازو چھڑا لیا  
آجاؤ میں نے نوچ دیا بے کسی کا حال — آجاؤ ایفریقا  
ہنچے میں ہتھکڑی کی کڑی بن گئی ہے گرز  
گردن کا طوق توڑ کے ڈھالی ہے میں نے ڈھال — آجاؤ ایفریقا

یا — گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے میں ....  
کسی پہ کرتے ہیں ابر بہار کو قرباں  
کسی پہ قتل مہمہ تا بناک کرتے ہیں  
کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسار و ونیم  
کسی پہ باد صبا کو ہلاک کرتے ہیں

یا — جلا پھر صبر کا دامن پھر آہوں کا دھواں اٹھا  
ہوا پھر نذرِ مصر ہر نشین کا ہراک تنکا  
ہوئی پھر صبح ماتم آنسوؤں سے بھر گئے دریا  
چلا پھر سوئے گردوں کا روان نالہ شب ہا  
ہراک جانب فضا میں پھر مچا کھرام یارب ہا

اڈائی کہیں سے پھر گھٹا، وحشی زمانوں کی  
فضا میں بجلیاں لہرائیں پھر سے تازہ بانوں کی  
قلم ہونے لگی گردن قلم کے پاسبانوں کی

کھلا نیلام ذہنوں کا لگی بولی زبانوں کی  
 بہو دینے لگا ہر اک دہن میں بچید لب ہا —  
 فیض کو شدید احساس ہے کہ اس شدید ظلم و ستم کے پیچھے تاریخی عمل کی ناگزیریت ہے  
 یہ سارے مصائب نظام نو کی پیدائش کا کرب ہیں یہ عین ممکن ہے کہ جو لوگ اسی شدید  
 کرب سے گزریں وہ صرف تاریک راہوں ہی میں مارے جائیں اور سحرزد کچھ سکیں مظلم  
 ان کی ساری قربانیاں رائیگاں بھی نظر آئیں گی مگر دراصل یہ بہت بڑا افتخار ہے کہ  
 آنے والے دور کی راہ ہموار کرنے کے لیے خونِ دل نذر کرنے کی سعادت ملے یا فیض ہی  
 کے الفاظ میں یہ عزت حاصل ہو کہ :

قتل گما ہوں سے چن کر ہمارے علم  
 اور نکلیں گے عشاق کے قافلے  
 جن کی راہ طلب سے ہمارے قدم  
 مختصر کر چلے درد کے فاصلے  
 اور جان سے گزرنے والوں کو اس کا اطمینان ہو کہ ان کے ساتھ راستے کے کم سے  
 کم چند گانے تو نکل آئے :

ایسے ناداں تو نہ تھے جی سے گزرنے والے  
 ناٹھو 'پند گرو' راہ گند تو دیکھو  
 کرب کا یہ نشاط اور نشاط کرب کی یہ کھل ہی اس ہمہ جہتی اور سرشاری کے ساتھ فیض  
 کی شاعری ہی میں نغمہ اور رنگ پاسکی ہے۔ یہ شان ان کے مختصر مرثیوں میں اور زیادہ بھڑو  
 انداز میں ظاہر ہوئی ہے۔

کرو کج جبین پہ سر کفن مرے قاتلوں کو گماں نہ ہو  
 کہ غروبِ عشق کا بانگین پس سرگ ہم نے بھلا دیا

یہ نہیں تھے جن کے لباس پر سرور سیاہی لکھی گئی  
 یہی داغ تھے جو مسیحا کے ہم سرخدم یار چلے گئے

جس دھج سے کوئی مقتل میں گیا وہ آن سلامت رہتی ہے  
 یہ جان تو آئی جانی ہے اس جان کی کوئی بات نہیں

اور اس کرب بے کنار نشاط بے پایاں اور محبت جہاں پیما محبت کے امتزاج نے وہ  
 کیفیت پیدا کی ہے جو شاعر کو درد کو زندگی کا لازمی جز ہی نہیں سرمایہ افتخار کے طور پر  
 قبول کرنے پر آمادہ کرتا ہے دشمن بھی اس کی دعا سے سحرگاہی میں جگہ پاتے ہیں اور

اس کا دل پوری انسانیت کے غم اور اس کی محبت سے بھر جاتا ہے :  
 جن کا دیں پیروی کذب ہوا ہے ان کو  
 جرأت کفر ملے ہمت تحقیق ملے  
 جن کے سر منتظر تیغ جفا ہیں ان کو  
 دست قاتل کو جھٹک دینے کی توفیق ملے

یا —  
 بشار میں ترمی گلیوں کے لئے وطن کہ جہاں  
 چلی ہے رسم کہ کون نہ سراٹھائے چلے  
 جو کون چاہنے والا طواف کو نکلے  
 بدن چراگے چلے جسم و جاں بچا کے چلے  
 فیض کا اسلوب اور تکنیک نشاط کرب اور محبت اور جہاد زندگی کی اسی جدلیت  
 سے عبارت ہے۔ یہ جدلیت ان کی ہر اہم تمثال ہر اہم تشبیہ اور ہر اہم پیکر تراشی کے  
 مرقع میں نمایاں ہے غالب کی طرح غم کو قبول کرنے کے باوجود وہ آرزو سے دامن نہیں  
 بچاتے بلکہ اسے عین زندگی جانتے ہیں :

مرنے چلے تو سطوت قاتل کا خوف کیا  
 اتنا تو ہو کہ باندھنے پائے نہ دست پا  
 مقتل میں کچھ تو رنگ جیسے رقص کا  
 رنگیں لبو سے پنجہ صیاد کچھ تو ہو  
 بولو کہ شورِ حشر کی ایجاد کچھ تو ہو  
 بولو کہ روزِ عدل کی بنیاد کچھ تو ہو

(۴)

## غزل

فیض کی غزلیں احساس کی طرح داری اور اظہار کی ندرت سے پہچانی جاتی  
 ہیں۔ ان کی غزل کا نیا لہجہ قید و بند کی دین ہے نہ بان اور قلم پر پابندی لگی تو اظہار  
 کے علامتی پیرایے اختیار کیے جانے لگے اور محبوب، رقیب اور محستب کی فرسودہ  
 علامتوں میں نئی مصنوعیت پیدا ہونے لگی، ان غزلوں میں اداسی اور احتجاج، ظلم  
 اور تاب مقاومت کی ایسی دھوپ چھا لی ہے جو غزل کے پورے سرمایے میں ممتاز  
 کرتی ہے کیونکہ محض تجلیاں سے نہیں عملی تجربے کے دکھ درد سے ابھری ہے اور آپ بیتی

۴۷  
میں جگ بیتی سے زیادہ ظہیر بھی ہوتی ہے اور جادو بھی۔

فیض کے بے دست صبا کی غزلیں محض ذاتی دستاویزیں نہیں ہیں، فکری اور جذباتی پناہ گاہیں ہیں، ان سے انھوں نے قید خانے میں مجلسی رفاقت کی راہ نکالی ہے، انھیں کے ذریعے سے تاریکی کے اند سے لمحات گزارے ہیں اور گھٹا ٹوپ اندھیری میں سحر کی کرن دھوونڈ نکالی ہے، بھٹاک اور بے نور چھروں کے بیچ میں رہ کر مہرباں چاندنی کے دست بھیل کا مس پایا ہے، گویا تخیل اور حقیقت کے درمیان گھمسان کا رن ان غزلوں میں پڑا ہے اور اس مہا بھارت کا ہر زخم پھول بن کر کھلا ہے، صبح بن کر ہنسنا ہے، گو اس کے پیچھے درد و کرب کی ان گنت لہروں نے تڑپ تڑپ کر دم توڑ دیا ہے۔ یہ مجزہ فن کا ہونہ ہو، شخصیت کا فرد ہے جسے مدتوں پہلے ارسطو نے کتھارکس سے تعبیر کیا تھا، یعنی تجربات سے ساری مادی کثافت دھو کر ان کی اپنی معنویت سے لطافت پیدا کرنے کا فن۔ گیتا کے کرشن کی طرح یہاں دکھ درد، گندگی، تذلیل رسوائی اور موت کا خوف انسان کے بدن کو تو چھو سکتے ہیں، لیکن اس کے احساس کو گدلا نہیں کر سکتے، وہ اس وقت بھی اپنی آنکھیں چاند تاروں پر گاڑے رہ سکتا ہے جب اس کے پائو دل دل میں دھنستے جا رہے ہوں۔ فیض کی غزلوں کی یہی کیفیت اسے عجیب قسم کے دروندانہ نشاط سے سمور کرتی ہے۔

رومانوی فیض نے یہ مہم بھی رومانوی انداز ہی میں سر کی۔ برٹریٹنڈ رسل نے اپنی سوانح عمری میں اور سماجی انصاف سے شدید وابستگی کو اپنی زندگی کا محور قرار دیا ہے، فیض نے اپنی نظم ”دو عشق“ میں محبوب اور لیلائے وطن دونوں کو چاہنے اور والہانہ طور پر چاہنے کا اعتراف کیا ہے، فیض کے نزدیک ان دونوں کے پیچھے ایک ہی جذبہ، ایک ہی تڑپ اور ایک ہی طرز کا جنون ہے، اختیار کا فرما ہے، اس لحاظ سے انھوں نے عشق کی واردات اور اس کی کیفیات اصطلاحات اور علامتوں کو لیلائے وطن سے والہانہ عشق کے پیرایے میں ڈھال کر نئے طرز کی غزل کا آغاز کیا۔ ایسا نہیں ہے کہ غزل کی لفظیات اور علامتوں کو سیاسی رمزیت اس سے قبل کسی نے نہ دی ہو، یہ سلسلہ خاصا قدیم ہے، عہد جدید میں جگر مراد آبادی سے لے کر جذبی ملک اور پھر بطور خاص مجروح سلطان پوری کی غزل اس رمزیت کو مادی جدلیت اور انقلابی حسیت تک لا چکی تھی، لیکن فیض کا آہنگ ان سب سے جداگانہ تھا، اس پناہ بھی کہ اس آہنگ میں آپ بیتی کی کسک ہی نہیں کرب ہے نہایت شامل تھا اور اس پناہ پر بھی کہ فیض نے لیلائے وطن اور اس کی خاطر جہاد کی ہر کیفیت کو عشق کی کسی نہ کسی ادا کے پیرایے میں پیش کیا، یہاں قاتل اور دلدار ایک ہو گئے اور قلندری اور رندی کی تہی دامن انقلابیوں کی کچھلا ہی سے جا ملی اور سوز و گداز متاع ہے یہاں بن گئے موت اور شہادت، انعام و اکرام، شہرہ اور جان دینے اور وار و سن تک

ہونے کی باتیں محض افسانہ نہ رہیں، یہی آزادی اور سر بلندی کے جہاد کی معنویت ہے سرشار ہو ان میں تصوف کی ماحورائیت نہیں تھی جو دنیا کو افسانہ سمجھتی تھی بلکہ انقلابی بانگیں تھا جو دنیا کی مصلحتوں اور آسودگیوں کو، منصب اور دولت کو حقیر سمجھ کر آنے والے گل کے بچوں کی ہنسی نہ بکھینے دینے کے لیے آج عیش و دوا عالم کو ٹھوکر مارنے کی ہمت رکھتا ہے اور ہستے ہستے سقراط کا زہر اور مسیح کی صلیب کی نذر ہو جاتا ہے۔

اس دوسری کیفیت میں نشاط اور کرب کی جو سمائی ہے، اسی سے فیض نے اپنی غزل کا خمیر اٹھایا ہے۔ وہ سارے تجربات سے کدورت، نفرت، کینٹ اور غصہ کو نکال کر محض اس لمحے کی عظمت پر نظر رکھتے ہیں جو اسے تاریخ کے پورے سلسلے میں گوندھتی ہے۔ بدترین تذلیل اور سفاکی اور درد کی جھیل سے ہونے والے وہ غصے اور کدورت کی جگہ ہے پایاں محبت سے اپنی غزل روشن رکھتے ہیں اسی روشنی سے وہ اپنی غزل کی تھال اور پیکر ڈھالتے ہیں اور اسی لیے لہجے کی نرمی اور شائستگی برقرار رکھتے ہیں یہ چند شعر ملاحظہ ہوں:

چمن میں غارت لگیں سے جانے کیا گزری  
(قید خانے سے بے پناہ ظلم و ستم کا علامتی بیان، لطافت اور نرمی کے ساتھ)

دردِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے  
تو فیض دل میں ستارے ابھرنے لگتے ہیں

شفق کی راکھ میں جل بجھ گیا ستارہ شام  
شب فراق کے گیسو فضا میں لہرائے

معتبہ کی خیر اوچھا ہے اسی کے فیض سے  
زندہ، ساقی کا مے کا نیم کا پیمانے کا نام

دامن درد کو گلزار بنا رکھا ہے  
آؤ اک دن دل پرنحوں کا ہنر تو دیکھو

کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی  
سننے تھے وہ آئیں گے، سننے تھے سحر ہوگی

آج یوں موج در موج غم ختم گیا اس طرح ہم زردوں کو قرار آگیا  
جیسے خوشبو سے زلف بہار آگئی، جیسے پیغام دیدار یار آگیا

کب نظر میں آئے گی بے داغ سبزے کی بہار  
خون کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد  
فیض کی غزل کی ایک اور جہت وہ خوش دلی ہے جسے وہ اذیتوں کے درمیان  
شمع تہہ داماں کی طرح محفوظ رکھتے ہیں اور اسی خوش دلی سے وہ لطیف مزاح پیدا ہوا  
ہے جسے بعض جدید مغربی نقادوں نے *sentimental* قرار دے کر اچھی شاعری کا لازمی  
عنصر بتایا ہے۔ ایسی اذیت ناک صورت حال کی ستم ظریفی پر جس میں شاعر خود بھی  
شامل اور شریک بلکہ اس کا مجروح اور مقتول ہو، زیر لب مسکراتا اور اس پر طنز نہ بھی  
مزاح کے رخ سے نظر ڈالنا فن کی معرفت اور تہہ داری کو بھی ظاہر کرتا ہے اور شخصیت  
کی بلوغت کو بھی۔ اس لطیف مزاح کی مثالیں فیض کی غزلوں میں جا بجا بکھری ہوئی  
ہیں:

یہ ضد ہے یاد حریفانِ بادِ پیمہ کو کہ شب کو چاند نہ نکلے نہ دن کو ابرائے  
پیو کہ نفعت لگاوی ہے خونِ دل کی کشید گراں ہے اب کے مٹے لالہ خام کہتے ہیں  
کچھ ہیں کو نہیں احسان اٹھانے کا داغ وہ تو جب آتے ہیں مانل بہ کرم آتے ہیں  
رقص سے تیز کرو ساز کی لے تیز کرو سوئے میخانہ صفحہ انِ حرم آتے ہیں  
شیخ سے بے ہر اس ملتے ہیں ہم نے تو بہ ابھی نہیں کی ہے  
ہے اب بھی وقت زہد ترمیم زہد کر لے سوئے حرم چلا ہے ابنوہ بادہ خواراں

فیض کی غزل کی کامرانی اسی خوش دلی میں منہمک ہے جو ان کے لیے کو نرمی بخشی  
ہے، ہیبت ناک اذیتوں اور دل کو خون کرنے والے رنج و غم کے درمیان نرمی۔ اسی  
نرمی کو وہ حالات کی سنگینی سے تخیل کی رنگینی کو ٹکڑوں کے حاصل کرتے ہیں اور آپ بیتی  
کی *Vividness* کھرے تجربے کے کندہن کو ساری مادی تفصیل کی  
کھوٹ سے پاک صاف کر کے غزل میں ڈھال دیتے ہیں غزل کے اس اظہار کو

انہوں نے نئی امیجری سے منور کیا ہے جسے انہوں نے حافظ کے غنائی لہجے اور رنگ بکھیرتے ہوئے اسلوب سے اور مختلف حسیات کو متاثر کرنے والے اور ایک سے دوسرے ماحے میں منتقل ہونے والی Transferred Epithet کی مثالوں کے ذریعے حاصل کیا ہے۔ ان کی غزل نے اردو غزل کو نئی نرئی اور شائستگی سکھائی ہے یہ سپردگی کی نرئی نہیں ہے، مقادمت اور بانگہیں سے آمیزہ کی ہوئی نرئی ہے اور یہی فیض کی غزل کی نئی جہت ہے۔

## مرے دل، مرے مسافر

۱۹۷۸ء کے اخیر میں فیض پاکستان سے نکل کھڑے ہوئے۔ مختلف ملکوں میں گھومے پھرے، بیروت میں افرو ایشیائی ادیبوں کے ترجمان رسالے "نوس" کے مدیر احلا کی حیثیت سے مقیم رہے اور وہاں اسرائیلی حملے کی تباہی کے بعد روس اور دیگر ممالک میں۔ ان کا تازہ ترین مجموعہ کلام جلا وطنی کی زندگی کے ان نقوش سے لبریز ہے "مرے دل، مرے مسافر" وہ آگئے میرے پلنے والے اور "تین آوازیں" اس دور کی جذباتی سرگزشت ہیں۔ لیکن ذاتی زندگی کی تفصیل سے معرئی کر کے دیکھیں تو اس دور کی شاعری میں فیض نے ایک نیا لہجہ اور اسلوب اختیار کیا ہے جس میں آراستگی کی جگہ سادگی اور روانی کا راج ہے شاید دست صبا اور بعد کے مجموعوں کی شاعری کی مٹی تہہ داری اور رچاؤ نہیں اس لیے شعری اعتبار سے ان کا تازہ مجموعہ کلام تکرار نہیں تنوع کا مظہر ہے، گو شاید پہلے مجموعوں سے کسی قدر ہلکا۔

روانی اور سادگی کی مثال تین نظموں کے اقتباس سے دی جا سکتی ہے :

(۱) فلسطینی بچے کے لیے لوری :-

مت رو بچے  
 رو رو کے آنکھی  
 قیری اسی کی آنکھ لگی ہے  
 مت رو بچے  
 کچھ ہی پہلے  
 تیرے ابا نے  
 اپنے غم سے رخصت لی ہے

۵۰  
(ii) وہ آگئے میرے ملنے والے:

وہ درکھلا میرے غم کدے کا  
وہ آگئے میرے ملنے والے  
وہ آگئی شام اپنی راہوں میں  
فرشِ افسردہ کی بچانے  
وہ صبحِ آئی دیکھتے نشتر سے  
یاد کے زخم کو منانے  
وہ دو پہر آئی، آستیں میں  
جھپٹائے شعلوں کے تازیانے  
پوری نظم میں اذیت کو نری کا پیرایہ بخشا گیا ہے۔ شعلے کے تازیانے، دیکھتے نشتر  
اس کی مثال ہیں اور پھر وہ بے نظیر مثال جس اسی نظم میں ہے جو شاعرانہ طرہ طراق اور شکوہ  
کے ساتھ نری کو اپنائے ہوئے ہے:  
خیال سوئے وطنِ رداں ہے  
سمندروں کی ایالِ تھامے  
(iii) یہ ماتمِ وقت کی گھڑی ہے:

ٹھہر گئی آسماں کی ندیا  
وہ جاگتی ہے افقِ کنارے  
اداس رنگوں کی چاند نیا  
اتر گئے ساحلِ زمیں پر  
سبھی کھویا  
تمام تارے  
اکٹھ گئی سانسِ پیتوں کی  
چلی گئیں اونگھ میں ہوائیں  
غرض فیض کی شاعری کا یہ نیا موڑ گواہی کوئی کارنامہ پیش نہیں کر سکا ہے مگر سادگی  
اور روانی کے اعتبار سے ایک نیا سنگِ میل ضرور ہے۔ اور اس اعتبار سے قابلِ توجہ:  
غرض فیض نے رومانویت سے حقیقت پسندی کا یہ سفر رومانویت کی توییح کے  
ذریعے ہی طے کیا ہے انھوں نے حقیقت کو اور حقیقت کو تبدیل کرنے کی جدوجہد کو رومانویت  
ہی کے رنگ میں دیکھا۔ بچے کے دور میں جب وہ رومانویت میں حقیقت کا پیوند لگانے  
کی کوشش میں تھے ان کی نظمیں دو لحاظ ہوئیں (رقیب سے۔ چند روز اور۔ مجھ سے پہلی  
سی محبت....) مگر جب آپ بیتی نے انھیں لپٹا لئے وطن اور محبوبہ کو ایک ہی طرح چاہنے

اور دونوں کے لیے ایک ہی طرح جان و دل بچھا کر کرنا سکھایا تو انھوں نے حقیقت کی سنگین کوجھیل کی رنگین سے ٹکرا کر نئے ڈھنگ کی رومانوی شاعری کا آغاز کیا۔ اور ابھی تک یہی نئی رومانویت ان کی پہچان ہے:-

ہم اہل قفس تنہا بھی نہیں ہر روز نسیم صبح وطن  
یادوں سے معطر آتی ہے، اشکوں سے منور جاتی ہے

## مجاز شاعر محفل وفا

چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے۔ مگر اسرار الحق مجاز (۱۹۵۵ تا ۱۹۵۷ء) ساری عمر چراغ لے کر ہواؤں کی مخالف سمت چلے، عمر کے ام جھونکے سپینے کے بعد چراغ گل ہو گیا مگر اس ساز و ستیز میں روشنیوں کی جو قوس قزح بکھری اور آگے سے جو شرارے اور گلستاں بکھرے ان میں ایک عجیب مستی اور سرشاری تھی جو بے جگر کی مستی اور صہرت کی سرشاری۔

اسرار الحق مجاز کی پوری شاعری یہی والہانہ مستی و سرشاری ہے اور زندگی بھی جعفر علی خاں اثر کائیش کون بٹھا اور وہ بھیڑیے کون بٹھتے جو اسے اٹھائے گئے۔ مگر یہ درست ہے کہ مجاز نے زندگی کو جو شاعرانہ کیفیت اور دردمندی بخش دی وہ اس کے بعد کسی اور شاعر کو نصیب نہیں ہوئی۔ مجاز کے لیے پوری زندگی ایک سیال غنائیت، ایک مسلسل جوئے درد کی طرح ہے۔ وہ نشا و زیت کا گرویدہ ہے، زندگی کی اچھی چیزوں سے پیار کرتا ہے اور حسن کو زندگی جانتا ہے اور اس حسن کے سہارے کائنات کو پہچانتا اور درد کی دولت بیدار حاصل کرتا ہے۔

”آہنگ“ کی پوری شاعری میں مجاز کہاں ہے؟ اور نئی شاعری کو مزاج، آہنگ اور طرز بیان کے اعتبار سے مجاز کی کیا دین ہے؟

آہنگ کی شاعری بکھری ہوئی غنائیت اور زندہ اور حسن آشنا احساس کی شاعری ہے۔ اختر شیرانی نے عنقوان شباب کی کیف زانیوں کو شاعری بنایا، مجاز نے اسے توسیع بخش اور حسن کو زندگی کا اشاریہ اور اس کا نشان بنا کر چاہا اور اسی پر اپنے کو وارد کیا، اختر شیرانی محبوب کی ذات اور اس کی اداؤں پر فریفتہ ہیں، مجاز حسن کی درد آفرینی اور اس کے ذریعے ابھرنے والی شائستگی اور تہذیبی نفاستوں اور انسانی رشتوں کی معنویت کا شاعر ہے۔ ابتدائی دور کی غزلوں سے لے کر آخری دور تک حسن کا

یہ پاس اور لحاظ، یہ انسان رشتوں کا احترام اور اس کی کائنات آفرین کا تذکرہ برابر قائم ہے اور ایک دیکھے ہوئے دل کے ساتھ کیا گیا ہے۔

کچھ تنہا رہی نگاہ کا فرقت کچھ مجھے بھی خواب ہونا تھا  
(گویا خرابی میں محبوب تقریباً بے قصور ہے)

یونہی بیٹھے رہو بس دردِ دل سے بے خبر ہو کر  
ہو کیوں چارہ گر تم کیا کرو گے چارہ گر ہو کر

(پہلے معرہ کا بہرہ اور درد سے بیگانگی قابلِ توجہ ہے)

سارا عالم غوش بر آواز ہے آج کین ہاتھوں میں دل کا ساز ہے  
ساری محفل جس پہ جھوم اٹھی قہار وہ تو آوازِ شکست ساز ہے

مجھے سننے نہ کوئی مست بادۂ عشرت  
بہارِ ٹوٹے ہوئے دل کی ایک صدا ہوں میں

نگاہِ لطف مت آنے خوگرِ آلام رہنے دے  
میں ناکام رہنا ہے میں ناکام رہنے دے

میتے ہوؤں کو دیکھ کے کیوں رونہ دیں بہار  
آخر کسی کے ہم بھی شائے ہوئے تو ہیں

اس احترامِ حسن کے جذبے کو درد کی سرشاری میں بہار نے بڑی نرمی اور شائستگی سے ڈھالا ہے "محبوریاں" میں بر ملا کہا ہے،  
ہوس کاری ہے جرمِ خود کش میری شریعت میں

یہ جذبہ آخری ہے میں یہاں تک جا نہیں سکتا  
یا نظم "آج" میں محبوب سے شاعر کی قربت ہر معرے میں بڑھتی جاتی ہے۔ لرز شب  
لب میں شراب و شعر کا طوفاں ہے، جنبشِ مژگن میں افسون غزلِ خوانی، نفس میں زمزمہ  
سبکی نظر کی گفت گو سینہ معصوم کی طغیانی، زنجیری بے جرم چاک دامانی لیکن آخری اشار  
میں شاعر اپنا ک احترام کے ساتھ سنبھل جاتا ہے؛

حسن کے چہرے پہ ہے نورِ صداقت کی دمک  
عشق کے سر پہ کلاہِ فخرِ انسان ہے آج  
شوق سے مومجہ شناسی کی توقع بھی غلط  
میں نے ہر شکل بھی شکل سے پہچان ہے آج

یہ اعتیاد و احترام، یہ شائستگی اور ضبطِ بہار کی سرشاری کا نشان ہیں، شامِ عیادت،  
"مشہر نگار" یا "نادام" میں حسن کا تذکرہ ارمان اور حسرت کے ساتھ تو ہوا ہے، لذتِ

یا ہوس کے ساتھ نہیں ہوا ہے اور جہاں کہیں بھی یہ ذکر ہے وہاں ایک سرشاری بھی ہے اور دکھ درد کا حاشیہ بھی،

مجاز نے اپنے کو " مذاق طرب آگئیں " کا شکار کہا ہے۔ انھوں نے اپنے کو شاعر محفل و نما اور مطرب بزم دل بلال قرار دیا ہے اس پر اطمینان ظاہر کیا ہے کہ ان کا نغمہ " باعث دلداری خواں تو ہے " لیکن ان کا رابطہ اور وابستگی لطافت احساس سے ہے، احساس جمال سے ہے عورت کا جسم اس شاعری میں نہیں ملتا اس کا کیف ہے عورت کی طرف ہوسناک رویہ نہیں احترام اور رفاقت کا رویہ ہے عورت یہاں محض وسیلہ نشاط نہیں ہے بلکہ رفاقت اور ہمدی کی علامت ہے۔ وہ عورت کی ایک ایک ادا پر جان و دل نذر کرنے کو تیار نظر آتے ہیں۔ سگر محض اس کے جسم کے پرستار نہیں۔ جنسی ربط کی انتہائی صورت نور انرس کی چارہ گری میں بوسہ کی شکل میں دکھائی دیتی ہے ورنہ ہر جگہ وہ عورت کو سہ بلند، آزادی اور دقیانوسی اقدار کو جھٹک کر رفاقت اور ہمدی کے رنگ ہی میں پیش کرتے ہیں۔ عصمت کا روایتی تصور انھیں پسند نہیں (کوئی اور شے ہے یہ عصمت نہیں ہے) کس سے محبت ہے؟ میں ایسی ہی زمین اور ہمد در فیق عورت کا تصور ہے۔ مرد اور عورت کے اس باہمی رفاقت، وفا اور ہمدی کو انھوں نے ایک اجتماعی وحدت کی شکل میں دیکھا ہے،

ترے ماتھے کا ٹیکا مرد کی قسمت کا تارہ ہے

اگر تو ساز بیداری اٹھالیت تو اچھا تھا

خالدہ ادیب خانم کی تعریف میں ان کے قصیدے میں بھی عورت کا یہی تصور ابھرتا ہے انتہا یہ ہے کہ اپنی انقلابی نظموں میں بھی مجاز نے حسن سے اپنا گہرا ربط برقرار رکھا ہے:

اے جوانان وطن روح جواں ہے تو اٹھو

آنکھ اس محشر نو کی نگراں ہے تو اٹھو

خوف بے حرمتی و فکر زیاں ہے تو اٹھو

پاس ناسوس نگارانی جہاں ہے تو اٹھو (آہنگ نو)

یا الہ آباد سے انظم کے یہ دو شعر جو سیاست اور رومان کو متوازی طور پر لے کر چلتے ہیں

وہ سرکش رہزن ایوان خواں

ہے عزم ہاریاں آگیا ہے

بتان ناز فرما سے یہ کہہ دو

کہ اک تبرک شہابی آگیا ہے

یہاں کے شہر یا روپ کو خبر دو

کہ مرد انقلابی آگیا ہے

نظم "آج بھی" میں بھی یہی صورت ہے:

آج بھی ہے رچی ہوئی آج بھی بس ہوئی  
میرے نفس میں غلہ کی نہر بہت و نہر  
آج بھی اشک خوں مرا شفقہ جبین ناز کا  
آج بھی خاکِ دل مری سر پہ چشم گلِ رخاں  
آج بھی ہے لکھی ہوئی سرخ حروف میں مجاز اور  
دفتر شہر یار میں میرے جنوں کی داستاں

"جشن آزادی نظم میں جو سیاسی نظم ہے یہ مصرعہ قابلِ توجہ ہیں:

ہر ایک سمت نگار اپنا یا سمیں پسیر  
نکل پڑے ہیں در و بام سے مہر و اختر  
وہ سیلِ نور ہے خیرہ ہے آدمی کی نظر  
بصد غرور و ادا خندہ زن ہے گردوں پر  
زمین ہند کہ جولاں گہر غزالاں ہے

"وطن آشوب" میں یہ رشتہ اور زیادہ بے محابا نظر آتا ہے:

جس کی نواے دستانِ زخمی ساز شوقِ مہتی  
کوئی بتاؤ کہ اس بتِ غنیمتِ دہن کو کیا ہوا  
چشمک دم بدم نہیں مشقِ خرام و رم نہیں  
میرے غزال کیا ہوئے میرے غن کو کیا ہوا  
چھائی ہے کیوں فساد کی عالمِ حسن و عشق پر  
آج وہ تل کدھر گئے آج دمن کو کیا ہوا  
انگھوں میں خون و یاس ہے چہرہ اداس اداس ہے  
عہدِ رواں کی لیلیٰ برقیعِ غلن کو کیا ہوا  
آہِ خرد کدھر گئی، آہِ جنوں نے کیا کیا  
آہِ شبابِ خوگر دار و رسن کو کیا ہوا

اس سیاسی نظم میں حسن، بے لگاؤ کی جو مستی اور سرشاری ہے، وہ اس نظم کو ایک دامنِ دستاویز اور ایک ذاتی نمونہ بناتی ہے۔ رومان اور انقلاب کے درمیان جو خط فاصلہ اس دور کے اکثر شاعروں نے قائم کیا ہے اور جو ابھی تک باقی ہے، مجاز اس سے آگے نکل گئے ہیں۔ اجتماعی فلاح ان کے لیے محض ذہنی اور فکری یا نظریاتی تصور نہیں بلکہ اسی طرح کا جذبہ ہے اختیار ہے جیسے رومان یا محبت یا جوشِ جنوں اور محبت اور انقلاب دونوں کے لیے سرمستی اور سرشاری مشترک ہے، مجاز اس سرمستی اور سرشاری کے شاعر ہیں۔ انقلابی اور اجتماعی شاعری کو رومان کی نرمی اور ذاتی احساس کی گرمی مجاز سے ملی ہے، شاید

صرف مجاز سے۔

مجاز کے لیے زندگی کا کیف اجتماعی آہنگ سے عبارت ہے یہاں بے اختیار میر اور یگانہ چٹنگیزی کے شعر یاد آتے ہیں میر نے بڑی حسرت سے کہا تھا،  
نکل ہیں اب کے کلیاں اس رنگ سے ہمیں میں  
سرجوڑ جوڑ جیسے مل بیٹھے ہوں احباب  
ایک اور جگہ لکھا ہے،

یوں بارگاہ سے اب کی جھکے ہیں نہال باغ  
جھک جھک کے جیسے کرتے ہیں دوچار یار بات

یہاں زندگی کا سارا خلاصہ لطف محبت یاراں میں ہے، اجتماعی زندگی کا رنگ ہی ساری مستی اور سرشاری، ساری نشاط و زلیات کا حاصل ہے۔ یہ وہ حسرت ہے جو انسان کو صرف ذاتی مسرتوں پر راضی نہیں ہونے دیتی جب تک اس کے ارد گرد کی دنیا بھی مسرور و مطمئن نہ ہوں اور اس کی مستی و سرشاری میں شریک نہ ہو اس کی اپنی ذاتی خوشی بھی ادھوری رہتی ہے۔ اسی بات کو یگانہ چٹنگیزی نے ایک شعر میں اس طرح ادا کیا تھا،  
صد رفیق و صد ہمدل گرفتہ دل تنگ  
دوراں نمی زربید بال و پر بمن تنہا

مجاز اپنے ہم عصروں میں اسی نوعیت کے شاعر ہیں جس کی زندگی اجتماعی راگ و رنگ کی زمین ہی سے پیوند رکھتی ہے۔ اس کی مسرت پنودا اسی مٹی اور کھلی ہوا، روشنی اور رنگینی میں سانس لیتا اور پنپتا ہے۔ اپنے کو ”اندھیری رات کا مسافر“ کہنے کے بعد بھی وہ کبھی صبح کی امید کا دامن ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔  
اب اس کے بعد صبح ہے اور صبح نو مجاز

ہم پر ہے ختم شام غریبان لکھنؤ

مجاز کی یہی باغ و بہار شخصیت جو بربادی و رسوائی اور خراب مٹے و مینا ہونے کی اقداری ہونے کے باوجود ہراساں اور مایوس، پشیمان یا یاس پرست نہیں ہے، ان کی شاعری کو نیا آہنگ بخشتے ہیں، مجاز کو یہ لفظ ”آہنگ“ بڑا عزیز ہے۔ اسے انھوں نے دوبار اپنے مجموعہ کلام کا عنوان بنایا (بیچ میں ایک مختصر مجموعہ ”ساز نو“ کے عنوان سے بھی شائع ہوا ہے) یہ ”آہنگ“ دراصل مجاز کے مزاج کی کلید ہے ایک طرف تو یہ وہ اس آہنگ کو ظاہر کرتا ہے جو مجاز نے اپنی شخصیت اور اپنے دور کی اجتماعی زندگی کے درمیان قائم کیا تھا۔ یاروں کا یار ہی نہیں دشمنوں کا بھی قدر داں کہ دشمنوں کے دم سے وہ گرمی محفل قائم ہے جو اسے عزیز ہے مجاز کی شاعری *معاذ اللہ* کی شاعری ہے۔ احباب کے سرجوڑ جوڑ بیٹھنے والے کی گرمی محفل کی شاعری ہے جو اسے زندگی کے کیف کو سرگرمی، جوش اور سرشاری کا ہم معنی بناتی ہے اور اسی راستے سے ہو کر

وہ دوسروں کے دکھ درد تک پہنچتا ہے یہ تو انائی یہ مہم جوئی، یہ قوت اور ولولہ صرف  
رومانوی نظموں ہی میں نہیں، انقلابی نظموں میں بھی اسی خروش کے ساتھ قائم ہے دونوں  
سے چند مثالیں:

طفلی میں آرزو تھی کسی دل میں ہم بھی ہوں      اک روز سوز و ساز کی محفل میں ہم بھی ہوں  
دل ہوا سیر کیسے مہر سرشت میں      الجھ اٹھیں حسین سلاسل میں ہم بھی ہوں  
اور اک لشکر عظیم ہو مصروف کا رزار      لشکر کے پیش پیش مقابل میں ہم بھی ہوں  
چمکے ہائے ہاتھ میں بھی تیغ آب دار      ہنگام جنگ نرغہ باطل میں ہم بھی ہوں  
قدموں پر جن کے تلاح ہیں اقلیم دہر کے      ان چند کشمکش گان غم دل میں ہم بھی ہوں  
اسی خروش کو ان نظموں میں دیکھیے:

بول اری او دھرتی بول      راج سنگھاسن ڈانوا ڈول  
شہر میں چلتے ہیں دراتے ہوئے      بادلوں کی طرح منڈلاتے ہوئے  
زندگی کی راگنی گگاتے ہوئے

آج جھنڈا ہے ہمارے ہاتھ میں  
ان سب نظموں میں اجتماعی روح کا آہنگ ایک خاص خروش اور سیال نغمگی کے  
ساتھ ابھرتا ہے، جیسے اخترا لایمان کے لفظوں میں کہا جاسکتا ہے ”ارغیوں بجاتا ہے یک  
جانی کا“

یہ مترنم خروش یہ مہذب اور نغمہ بار غنائیت مجاز کے کلام کی خصوصیت ہے اگر  
متوسط طبقے کے جدید تعلیم یافتہ نوجوان کی ذات کی نئی توسیع تھی جو اپنی ذات کو محور  
کائنات سمجھنے کے بجائے زمانے کی گرمی محفل میں خود اپنی ذات کی سرشاری اور شاد کامی  
کا جو یا تھا اور یہی خصوصیت مجاز کو نوجوانوں میں سب سے زیادہ مقبول بنانے کا  
سبب ہے۔ مجاز گرمی بازار کے رسیا ہیں نئی لٹکار سے خوفزدہ نہیں ہوتے، ہار نہیں مانتے  
اور ایک ناقابل تسخیر مہم جوئی کا مظہر بن جاتے ہیں،

جو ہو سکے ہمیں پامال کر کے آگے بڑھ

نہ ہو سکے تو ہمارا جواب پیدا کر

یہی ناقابل تسخیر مہم جوئی اور یہی پس ہوئی بھلیوں سے عبارت  
نغمہ بار غنائیت مجاز کے اصل روپ ہیں ان کیفیات کا الفاظ میں ادا کرنا محال ہے مگر  
مجاز نے اپنا رنگ سخن عجیب گھلاوٹ، موسیقی کی جھنکار روانی اور قوس قزح کی سی  
رنگینی سے ترتیب دیا تھا جس میں در بھی ہے اور کجکھا ہی بھی، بربادی اور ناکامی کا زہر بھی ہے  
اور ایک پترا اسرار کا مرانی کا نقشہ بھی اور یہ انداز بیان جیسے بہت اونچے سے گرنے والے  
آبشار کی طرح ایک پترا اسرار آہنگ کے ساتھ نغمہ بار رہتا ہے۔ اس میں تو انائی اور  
دل کش کا ایک ہی Tempo ہے۔ مثالیں یہاں دی جاسکتی ہیں لیکن اس

اسلوب کی غنائی تواناں اور جمالیاتی آہنگ کے تسلسل کا جز یہ ممکن نہیں،  
 ساقی گلفام با صد اہتمام آہی گیا نغمہ بر لب انجم بہ سرو بادہ بجام آہی گیا  
 رخصت لے ہم سفر و شہر نگار آہی گیا خلد بھی جس پہ ہو قرباں وہ دیار آہی گیا  
 یہ جنوں تدار مرا میرے غزالوں کا جہاں میرا نجد آہی گیا میرا تار آہی گیا

شہر کی رات اور میں ناشاد و نا کا ما پھروں  
 جگمگاتی جاگتی سڑکوں پہ آوارہ پھروں  
 غیر کی بستی ہے کب تک رہد رمارا پھروں  
 اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

اس اسلوب کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ مجاز نے فارسی غزل کی فضا، روانی، ترنم اور رنگینی کو اپنے طور پر جس طرح جدید اردو غزل میں سمودیا وہ ان کا امتیازی وصف ہے۔ غزالوں کا جہاں نجد و تار، علی گڑھ کے ترانے کی پوری فضا، بزم میں خنجر توڑنے کے تذکرے، قبائیں نوچنے اور تاج اچھالنے کا ذکر، یہ سب کچھ اردو شاعری میں دور متوسط کی عجمی مزاج کی بازیافت کا درجہ رکھتے ہیں۔ قرون وسطیٰ کی یہ فضا، یہ تصویریں، یہ جذبہ کار، یہ مجلس آہنگ اور یہ سندس ماحول غنائیت، روانی اور سرشاری مجاز کو عزیز نہیں اور اس اعتبار سے ان کا کوئی ثانی نہیں۔ مجاز نے قرون وسطیٰ کی عجمی نے کو اردو شاعری میں جدید آہنگ کے ساتھ رچا بھادیا۔

لیکن شاعری ہمیشہ شاعر کی ذات ہی نہیں کرتی اس کے ذریعے زمانہ بھی کرتا ہے۔ ہر عہد کا اپنا ترانہ ہوتا ہے جسے اس دور کے کئی شاعر مل جل کر شاید ہکٹروں میں شاید مختلف منزلوں اور مرحلوں میں لکھتے پلید اپنی اپنی افتاد طبع اور اپنے اپنے مزاج کے مطابق لکھتے ہیں لیکن ہوتا ہے وہ ترانہ عصر۔ مجاز کے ذریعے بھی زمانے نے اپنا ترانہ لکھا، مجاز نے اسے خوب دل سے لفظوں کی شکل میں ڈھالا۔ زمانہ رومانویت کو سماجی معنوی کونیا موڑ دے رہا تھا۔ شاعری محض موزوں اور مترنم بیان حقائق ہوتی تو بڑی سیدھی سادی بات تھی مگر شاعری تو محض تجربات کا بیان ہی نہیں وہ تو تجربات کے اندر تعمیم کے ذریعے سہائی کی وہ پرت تلاش کرتی ہے جو محض کسی ایک شخص کی نجی حقیقت نہ ہو بلکہ وسیع تر استناد رکھتی ہو اور استناد بھی منطقی کا نہیں زندگی کا، کسی نقاد کے الفاظ میں زبان کی سطح پر بھگتا ہوا جمالیاتی تجربہ ہے، اس دور کی پوری رومانوی فضا کے سامنے عمرانی استناد اور معنویت کا یہی چیلنج سامنے تھا۔ تخیل اور جذبے کو حیثیت اور معنویت سے کیسے مستند کیا جائے اور احساسات کے گزرتے ہوئے لمحوں میں تعمیم کا وہ جلوہ کیسے دیکھا جائے جو زندگی کو ربط و آہنگ دے سکے۔

مجاز کے متعدد ہم عصر، خواہ شاعر ہوں یا نثر نگار، اس کوشش میں فکر و فن کی بالیدگی اور حسن کلمہ بیٹھے اور ان کی شاعری اور افسانے یا تو محض بیان حقیقت ہو کر رہ گئے یا محض حسرت تعمیر۔ مجاز نے اس مرحلے میں بھی اپنی آواز کا وزن دوٹو نہیں کھوایا ان کی آواز نہیں بھرائی اور ان کا لہجہ اکھرا اور ان کی سنگیت بے سرائیں ہو۔ وہ دین رومانویت کو اتنا ہی موڑ دے پائے جتنا ان کا آہنگ اور ان کے تجربے اور فن کی گیرائی اجازت دے سکتی تھی وہ بڑے منظر نہیں لیکن ایک حساس فن کار یقیناً ہیں اور ایک ایسے فن کار جو اپنی ذات کی روشنی میں کائنات کو پہچانے اور ممکن ہو تو اسے بدلنے سے شہم نہیں موڑتے، آوارہ کا ایک مصرعہ

اے غم دل کیا کروں، اے وحشت دل کیا کروں

اپنی غنائیت اور روانی کی وجہ سے ہی نہیں اپنے عہد کے نوجوانوں کی انفرادی اور جذباتی کشمکش کا بھرپور اور نمایندہ اظہار ہونے کی وجہ سے اپنے دور کا ترجمہ بن گیا مجاز نے اپنا سفر ”آوارہ“ سے شروع کیا تھا وہاں ختم نہیں کیا، انھیں زندگی کی ان سنگین حقیقتوں کا احساس اور ادراک تھا:

آگ کو کس نے گلستاں نہ بنانا چاہا  
جل بجھے کتنے خلیل آگ گلستاں نہ بنی  
نوٹ جانا درِ زنداں کا تو درِ شوار نہ تھا  
خود ز لینا ہی رفیق مہ کنعاں نہ بنی

اور اس کے لیے خون دل کی کوئی قیمت نہ ہونے پر بھی اسے نذر چمن ہندی دوراں کرنا ہی مناسب ہے۔ اس لحاظ سے رومانویت کو وسیع تر معنویت اور حقیقت نگاری کا آہنگ بخشنے میں مجاز کی شاعری کو امتیازی حیثیت حاصل ہے اور روانی، مجلس نے اور داخل اور آفاقی حیات کی پرتوں سے پھوٹ پھٹنے والی مرثاری اجتمائی اور مجلس آہنگ اور رفاقت کی گرمی، محفل کے عناصر سے ترتیب پانے والی شخصیت اور شاعری دونوں اردو شاعری میں لطافت احساس اور رعنائی اظہار کے ایک نئے باب کا اضافہ کرتی ہیں

## جذبی

میں احسن جذبی جس نسل سے تعلق رکھتے ہیں وہ پہلی جنگ عظیم کے لگ بھگ پیدا ہوا جو حسرت موہانی کے لفظوں میں گویا شوق کی بلندی اور ہمتوں کی پستی کی نسل تھی۔ ان سے پہلے جو نغمے اردو شاعری میں جادو جگہ رہے تھے ان میں اقبال، جوش، فانی، جگر اور اختر شیرانی کے نغمے تھے۔ جذبی سینٹ جانس کالج آگرہ میں اسرار الحق مجاز کے ہم جماعت تھے۔ سائنس کے طالب علم، گھر کے حالات سے ناآسودہ۔ اپنے والد سے اختلاف طبع کی بنا پر گھر سے رشتہ ٹوٹا، بیماری کا سلسلہ طویل ہوا، نکیت کے مدرسے میں غیرت اور خودداری کا سبق سیکھا اور طبیعت کے گداز نے پہلے ملاں مخلص اختیار کرنے پر مجبور کیا پھر جذبی ہوئے۔ آگرے کی محفلوں نے اس رنگ طبیعت کو تغزل کا رخ بخشا حامد شاہجہاں پوری سے محفل کے رموز سیکھے مگر آگرے کی صحبتوں میں میکش اکبر آبادی اور فانی ہدیونی تک رسائی ہوئی اور یہیں سے طبیعت نے بقول غالب درد کی دوا پائی درد وادوا پایا۔

جذبی سلطنت ہوئی آتش رفتہ کے شاعر ہیں۔ ان کے پہلے دور کی شاعری میں بھی فانی اور جگر کا ایک لطیف امتزاج ہے جو عشق اور فن دونوں کو لذت نہیں ریاض بنا دیتا ہے وہ ستاروں پر کمندیں ڈالنے والے شاعر نہیں زندگی کو بھونکنے اور بھٹکنے والے درد مندوں کے شاعر ہیں جو لفظوں سے کھیلنے کے بجائے ان کے احترام اور ان کے باہمی رشتوں کے تقدس اور ان کے پیچھے نئے اور رنگ کے دروبست کے شیدائی ہیں۔ شروع کے دور میں بھی توازن اور اعتدال، ٹھہراؤ اور متانت ہے اور اسی کے ساتھ کیفیت کی جستجو، لیکن دھیرے دھیرے ان کی غنائیت اپنے لیے نئے راستے کھوجنے لگی۔ جذبی کی شاعری کا ایک خاصہ یہ بھی رہا ہے کہ وہ تقاضے یا رواج کے مطابق شاعری نہیں کرتے، بلکہ احساس کو اپنا رہ نما بناتے ہیں اور جس احساس

کو وہ سچا اور کھرا جانتے ہیں، اس کے لیے وہ مناسب اظہار پالیتے ہیں اور وہ شعر کے سانچے میں ادا ہو جاتا ہے، اسی لیے وہ بہت کم گو شاعر ہیں۔

جذبی احساس اور جذبے کو اولیت دیتے ہیں اور نفسیات کی اصطلاح کسی معمول کی طرح خود کو احساس اور جذبے کے اس والہانہ پن کے سپرد کر دیتے ہیں اگر احساس کھرا اور جذبہ سچا ہے یعنی وہ شخصیت کی گہرائیوں اور تجربے کی واقفیت سے پھوٹا ہے تو وہ دیر تک دل و دماغ بلکہ پوری ذات پر چھایا رہتا ہے اور بالآخر شعر کی شکل میں آبل پڑتا ہے اگر کچا اور سطحی ہے تو یہ کیفیت عارضی ثابت ہوتی ہے اور یہ "ہینا نرم" جلد ختم ہو جاتا ہے۔ ہاں شعر کی شکل اختیار کرنے کے بعد جذبی کے اندر چھپا ہوا صنائع اور ہنرمند صنائع جاگتا ہے اور ہر لفظ کو اور ہر لفظ کی دوسرے لفظ سے بندش کو جانچتا اور پرکھتا ہے اور رنگ اور نغمے کے سلسلے میں پروتا ہے بول چال کی زبان کے درویش پر آ نکلتا ہے۔

جذبی کی شاعری میں نیا موثر ترقی پسند تحریک کی ابتدا سے ذرا پہلے ہی نمودار ہونا شروع ہو گیا تھا جب زندگی کی سچائیوں نے انھیں سکھایا کہ جو کچھ شاعر زندگی فطرت اور احساس حسن کے بارے میں کہتے آئے ہیں اس کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے ورڈز ورثہ کی حسن آفریں فطرت کو اگر ایک مفلس کی نظر سے دیکھا جائے تو تصویر کچھ اور ہی ابھرتی ہے۔

[جذبی نے نظم اور غزل میں شعری اظہار کے وسیلے کی حیثیت سے کبھی امتیازی سلوک نہیں کیا یہ صبح ہے کہ بنیادی طور پر وہ غزل گو شاعر ہیں لیکن ان کی نظمیں کچھ کم دقیق نہیں۔ تسلسل اور ارتقائے فکر کے اعتبار سے ان سے نہیں بلکہ جذبے کے رجحان کے اعتبار سے بھی نیا سورج، بیری شاعری اور نقاد، فطرت مفلس کی نظر میں، موت، طوائف، میرے سوا، یقیناً، اردو کی اعلیٰ نظموں میں شمار ہوں گی]۔

جذبی ان گنے گنے چند شاعروں میں سے ہیں جو اڈگراہیلن بو کی طرح "طویل" نظم کو قول محال سمجھتے ہیں کیونکہ شاعری ان کے نزدیک لمحہ بہتہ از سے عبارت ہے اور یہ بہتہ از لمحے دو لمحے ہی کا ہو سکتا ہے ہینوں اور برسوں کا نہیں ہو سکتا اور جب تک نظم میں بہتہ از کا یہ کیفیاتی رچاؤ نہ ہو اس وقت تک شاعری صناعی کاریگری اور ہنرمندی تو ہو سکتی ہے، آرٹ نہیں بن سکتی۔

رچنے بسنے کا لفظ جان بوجھ کر یہاں برتا گیا ہے۔ جذبی شدت کے قائل نہیں احساس اور جذبے کی توانائی بھی انھیں متاثر نہیں کرتی وہ تو جینا چاہتے ہیں۔ زندگی کے دوسرے لمحوں کی طرح اسے جزو زندگی بنا کر اختیار کرنا چاہتے ہیں اور جب تک وہ کسی احساس یا جذبے یا خیال سے اس طرح مانوس نہ ہو جائیں اس

وقت تک اس کے بارے میں کچھ نہیں کہتے۔ فن کارانہ رویہ ہے جس کے بارے میں زیادہ تفصیلی طور پر غور کیا جانا چاہیے۔

جذبی کی غزل میں بطور خاص نیا موڑ دو مرحلوں سے شروع ہوا ایک طرف حسن کے نئے پرتو سے جس نے ان کی پوری شخصیت میں ایک نئی شمع روشن کی جو پہل پہل جلتی اور نکھلتی رہی۔ نشاط زلیست نہ اس کا مقدر تھا نہ شاید مقصد عمر میں نے ایک دل فریب محرک کی حیثیت سے جن کیفیات کو بیدار کیا اس نے زندگی کے نئے عرفان کی جھلکیاں ضرور بخش دیں۔

جذبی کے ہاں حسن کو نئی دردمندی ملی ہے اس کی آنکھیں نم ہیں اور زلفیں بکھری ہوئی ہیں اس کے ہونٹوں میں ایسی خاموش آہ و فقاں ہے جس کا سننے والا کبھی معدوم ہے اس کے دل کے گداز کو محض عاشق کی جاں گدازی ہی پہچان سکتی ہے۔ عشق ہے تو اس میں نہ بھڑکیلا پن ہے نہ خردوش نہ سرمستی ہے، وہ پرانے زمانے کی رنگینی اور سرشاری نہیں ہے بلکہ ایک نئے انداز کی سنگینی ہے اور پھر یہ سب کچھ ذاتیات کا کھیل نہیں اس کے پیچھے ذات اور کائنات کا پورا نظام موجود ہے۔

جذبی غم کی سنگینی تک دل شکستگی کے اُپنہ خانے سے گزر کر پہنچے ہیں، جس کے بارے میں غالب نے مدتوں پہلے کہا تھا۔

دعا محو تماشا ہے شکست دل ہے

اُپنہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

جذبی کا اُپنہ خانہ کافوری شمعوں کی اداس روشنیوں سے جگمگاتا ہے اور اس طرف رہ بری ریخ محبوب کی بے قرار کرنے والی یادوں ہی کے ذریعے ہوئی ہے۔

جذبی کی غزل میں ایک اور موڑ اس مرحلے پر آیا جب ترقی پسند تحریک کے زیر اثر انھوں نے غزل کے رمز و ایما میں وسیع تر کائناتی آہنگ سمونے کی کوشش کی (اور لازمی طور پر اس کائناتی آہنگ کا دائرہ محض سیاست تک محدود نہیں تھا) ظاہر ہے کہ یہ غزل کی محدود لفظیات اور رمزیت کے پیش نظر بہت بڑا مطالبہ تھا غزل محض خیال منظوم نہیں ہو سکتی یہاں خیال اور نظم کے درمیان پوری شخصیت کا رنگ و آہنگ حائل ہوتا ہے اور جب تک خیال شخصیت کا تہہ در تہہ جادو نہ جگاسکے غزل نہیں ہوتی۔

جذبی نے احساس ہی کو اپنا رہبر اور رہنما بنانے پر زور دیا ہے اور اسی لیے وہ تقاضے اور وقتی رسم و رواج والی شاعری سے محفوظ رہے ہیں۔ وقتی سیاست اور اس کی ہنگامی توجہات جذبی کے لیے اہمیت نہیں رکھتیں جب تک وہ خود ان کیفیات سے نہ گزریں وہ دوسروں کی فلسفہ طرازی یا شوخ گفتاری سے متاثر ہونے سے انکار

کرتے ہیں۔ غزل یوں بھی تمیم کا عمل ہے۔ جب تک مختلف تجربات سے گزر کر ان کے  
عطر اور ان کی روح تک رسائی نہ ہو غزل میں سوز پیدا نہیں ہوتا مگر تمیم کی یہی طرفی اور  
غزل کا یہی بلیغ انداز جذبات کی غزلوں میں نکھر کر اور سنور کر آیا ہے: یہاں صرف چند اشعار  
نقل کرنے پر اکتفا کیا جاتا ہے:

جاگ اے نسیم خندہ گلشن قریب ہے  
اتھ اے شکستہ بال نشیمن قریب ہے  
ان بجلیوں کی چٹمک باہم تو دیکھ لیں  
جن بجلیوں سے اپنا نشیمن قریب ہے

رداں دواں یونہی اے نشی بوندیوں کے ابر کہ اس دیار میں آجولے چمن کچھ اور بھی ہیں

خزاں رسیدہ چمن آگ ہو گئے جذبات ہمارے دیدہ پرنوں میں تھی مگر کچھ بات  
ان اشعار کے پیچھے جو تلامذہ کا فرما ہیں ان کی تشریح کرنے سے ان اشعار کی  
کیسیت مجروح ہو جائے گی مگر پہچاننے والے پہچان جائیں گے کہ غزل کے محدود پہانے  
میں کس طرح آزاد ہندستان کی مجروح خستیت اور بہتر سماج کی جان لیوا تلاش  
ان اشعار میں کروٹیں لے رہی ہے۔ اور لطف یہ ہے کہ غزل کا رنروایا، اس کی نغمگی اور  
سوز اس کی نزاکت اور لطافت ذرا بھی متاثر نہیں ہوئی ہے۔ یہ کمال جذباتی کے طرز  
احساس اور طرز اظہار کا ہے نئی تنقیدی اصطلاح میں کہا جائے تو یہ اشعار open  
ہیں اور ان کی تشریحات ممکن ہیں۔

اس طرز احساس اور طرز اظہار میں جو بات سب سے زیادہ وقیع ہے وہ اس  
کا دلہانہ پن، نغمگی اور ایک باطنی سرشاری ہے۔ جذبات احساس میں شعریت پیدا کرنا  
چاہتے ہیں اور اس شعر میں احساس کو بغیر کسی آرائش و زیبائش، بغیر کسی بناوٹ اور تصنع  
جوں کا توں پوری وجد آفرینی کے ساتھ پیش کر دیتے ہیں۔ اسی لیے وہ دور حاضر کے  
ان چند شاعروں میں سے ہیں جن کے شعر خلوتوں میں گنگنائے جاتے ہیں اور نغمہ بن کر  
ذہن میں مدتوں گونجتے رہتے ہیں بلکہ دلوں میں بسیرا جالیاتے ہیں، یہ فیضان محض طرز  
اظہار کا نہیں بلکہ ان کی غزل کی تہہ داری کا ہے جو کائنات کو کبھی ذات کا ایک رنگ  
رنگ تجربہ بنا کر نغمہ اور رنگ میں ڈھال دیتی ہے شال کے طور پر ان کے چند وجد آفرین  
اشعار ملاحظہ ہوں:

خزاں جہاں چمن آرا ہو اس چمن میں چلیں  
چلو تلاش گل والاں سمن میں چلیں  
یہ دل کا داغ جو چمکے تو کیسی تاریکی  
اسی گھٹا میں چلیں ہم اسی گہن میں چلیں

اس افق کو کیا کیے نوریں دھندلا بھی بار بار کرن پھوٹ بار بار اُٹھار آیا

نہ جانے ساقی جزر سے پہ آج کیا گزری کہ میکدے کو بے نقشہ کام آئے ہیں

چمن پرستوں کو شہرہ، چمن کی لوٹ کے ساتھ الجھتا جاتا ہے کانٹوں میں دامن گچھیں  
جذبی کا آرٹ فیض و توازن کا آرٹ ہے وہ ارتکاز کے قائل ہیں اور اسی  
ارتکاز کو انھوں نے فن کی تہذیب سے جلا بخش ہے۔ اسے حاصل کرنے کے لیے تجربات  
اور مشاہدات کو کسی مشترک تصور کے نقطے پر جمع کرنا، شخصیت کا پوری طرح حقہ  
بنانا، بھونگنا اور بھگتنا اور پھر اسے اس طرح زیست میں سمولینا کہ وہ طرز احسا  
بن جائے یہی ان کی شاعری کی جامعیت، بلاغت اور کیفیت کا عمل ہے۔ کسی نے  
کہا ہے کہ احساس جمال دراصل کم وقت اور کم سے کم الفاظ میں وسیع سے وسیع تر  
اہترانہ کیفیات کے جمالیاتی انبساط کے حصول سے پیدا ہوتا ہے جذبی کا آرٹ  
اسی احساس جمال کو بیدار کرتا ہے جس کی مثالیں دور حاضر کے شعری سرمائے میں  
کم ہیں۔

جذبی کے اشعار کی یہی وجد آفریں غنائیت ان کا سرمایہ امتیاز ہے جس میں  
الفاظ کے محتاط انتخاب اور ان کے فن کارانہ درو بست کو ایک خاص اہمیت حاصل  
ہے۔ ہر لفظ یہاں ایک رنگ بھ ہے اور ہنر بھی ہے اور ہر رنگ اپنے ہم آہنگ رنگوں  
کے ساتھ اور ہر سرائی سمفنی کے ساتھ رنگ اور نغمہ برساتا آتا ہے اس اعتبار سے  
جذبی عصر حاضر کے بہترین صنایع شاعر کہے جاسکتے ہیں جنھیں صرف صحت الفاظ  
بندش کی چستی اور انداز بیان کی برجستگی ہی کا خیال نہیں رہتا۔ نغمگی اور محاکاتی اقدار  
کا بھی پوری طرح احساس ہے، مثلاً:

ہر لحظہ تازہ تازہ بلاؤں کا سامنا نا آلودہ کار کی جرأت کہاں لائیں  
میں مزہ کی آواز کی محتاط اور کسی قدر غیر محسوس سی تکرار۔ یا اسی غزل کا ایک اور شعر  
دھونڈھیں کہاں وہ نالہ شب تاب کا جمال  
آہ سحرگاہی کی صباخت کہاں سے لائیں  
اس میں شب تاب کے جمال اور اس کے لطیف تلازمے کے طور پر دوسرے شعرے  
میں سحر کی صباخت کا ذکر ہے حد فنکارانہ ہے۔ اسی طرح:

چلو تلاش گل و لالہ دسمن میں چلیں  
خزاں جہاں چمن آتا ہے اس چمن میں چلیں  
میں کی صوتی ترتیب شعر میں چر کیف نغمگی پیدا کر دیتی ہے۔

اسی طرح نغز گوئی اور نادرہ کاری جو شاعری کے مسلمہ محاسن سمجھے گئے ہیں اور لفظ تازہ کی تلاش جو نئی کیفیات کو جنم دے سکتی ہے، جذبی کی غزلوں میں جا بجا بڑے اہتمام سے مگر بظاہر بے تکلفانہ اور والہانہ بکھری ہوئی ہیں۔ مثالوں سے طول کلام ہوگا مگر حق یہ ہے کہ جذبی کو محض نغمے اور لفظ تازہ کی تلاش ہی کا شعور نہیں، نئی تصویریں سجانے اور نئے رنگوں سے قوس قزح سجانے کا ہنر بھی آتا ہے، مثلاً:

ہر داغ دل میں عکس رخ گل بدن لیے  
بیٹھے ہیں اہل عشق چمن در چمن لیے

لے سوچ بلا ان کو بھی ذرا دو چار تھپڑے مل گئے  
کچھ لوگ ابھی تک ساحل سے طوئیاں کا نظارہ کرتے ہیں

یہ دل کا داغ جو چمکے تو کیسی تاریکی  
اسی گھٹائیں چلیں ہم اسی گہن میں چلیں

جذبی غزل گو کی حیثیت سے مشہور اور مقبول ہیں اور حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے غزل کی رمزیت کو جو وسعت دی اور اسے فکر اور کائناتی آہنگ کا جو رچا دیا اس کی بنا پر وہ اس امتیاز کے بجا طور پر مستحق ہیں لیکن ان کی نظموں میں جس فن کارانہ حسن کچھ کم نہیں بلکہ ان کی نغمگی، ان کی سلیقہ مندی، ان کا محاکاتی درو بست اور ان کا احساس تعمیر نہ یادہ نمایاں طور پر ظاہر ہوا ہے۔ اس ضمن میں صرف دو نظموں کے اقتباسات پر غور کرنا کافی ہوگا۔ پہلی نظم ”میری شاعری اور نقاد“ ہے یہ نظم مندرجہ ذیل حصوں پر مشتمل ہے۔

پہلے حصے میں نقاد کی طرف سے شاعر سے احساس کی سرمستی اور کیف کے فقدان کا شکوہ ہے۔

دوسرے حصے میں شاعر کی طرف سے اس کا جواب ہے۔  
تیسرے حصے میں شاعر اپنے ”شب و روز کا عالم“ دکھاتا ہے۔  
چوتھے حصے میں کارگہر دہر کا نظارہ ہے جو جنگ عظیم اور عالمی کرب کا بیان ہے۔

پانچویں حصے میں آزادی کے بعد کا منظر ہے  
چھٹے حصے میں حساس شہری کی حالتِ نزار ہے اور  
ساتویں حصے میں انقلاب کی آرزو اور مستقبل کا پُر کیف منظر ہے۔

اس پوری نظم میں جس احساس تعمیر کا اظہار ہوا ہے وہ خود بھی شاعر کے ضبط و نظم اور فن کارانہ حسن کاری کا ثبوت ہے لیکن اس نظم کے مندرجہ ذیل ٹکڑوں

میں اصوات اور مناظر کی جمالیات ترتیب بطور خاص توجہ طلب ہے،

کوئی چھینے لیے جاتا ہے ستاروں کی دہک  
کوئی بے نور کیے دیتا ہے شعلوں کی لپک  
کوئی کلیوں کو مسلتا ہے تو پھر کیا جہنمے  
زخم گل تجھ کو مہکنا ہے تو ہنس ہنس کے مہک  
کون صیاد کی نظروں سے بھلا بچتا ہے  
طائر گوشہ نشین خوب چہک خوب چہک  
جاگتی زرد سی آنکھیں نہ کہیں لگ جائیں  
درد افلاس ذرا اور چہک اور چہک  
لعل و گوہر کے خزانے بھی کہیں بھرتے ہیں  
عرق محنت مزدور ٹپک اور ٹپک  
بے ترے صنف پر کچھ مستی فہبا کا گلاں  
لے قدم اور بہک اور بہک اور بہک  
وہ چمکتی ہوئی آلی ترے سر پر شمشیر  
شرہ طفلک معصوم جھپک جلد جھپک  
سینہ خاک میں بیکار ہوا جاتا ہے جذب  
رخ بیدار پر لے خون جھلک آہ جھلک  
قطرہ قطرہ یونہی ٹپکا تا رہے گا کوئی زہر  
تو بھی اے صبر کے ساغر یونہی ختم ختم کے جھلک  
موت کا رقص بھی کیا چیز ہے اے صبح حیات  
ہاں ذرا اور بھڑک اور بھڑک اور بھڑک

تانیہ کی یہ کھٹک، مناظر کی یہ پے پے یورش، تصویر پس تصویر کا یہ آئینہ خانہ، جذبات کی نظم نگاری کو ایک نئی جہت عطا کرتا ہے۔ دوسری اہم نظم مجاز کا مرثیہ ہے جس میں ایک جگہ بھی مجاز کا نام نہیں آیا ہے مگر مجاز کے کردار ہی نہیں مجاز کی شخصیت سے شاعر کی محبت کا اظہار ہر مصرعے سے ہوا ہے یہ مجاز ہی کا نہیں ایسے ہر حساس انسان کا فرد آشوب ہے، جو زمانے کے جادہ پرتیچ میں گم ہو کر رہ گیا ہے پوری نظم صرف دو حصوں میں منقسم ہے پہلے میں جادہ پرتیچ کے راہی کے گم ہونے کی خبر ہے یا ماتم ہے جو تعمیر گلستاں کا سودا لی تھی مے خانے کا دہکتا ہوا شعلہ، حسن والوں کی جبینوں کا اجالا اور عشق والوں کے نصیبوں کی سیاہی تھا دوسرے حصے میں ان جگہوں کا ذکر ہے جہاں اس کے پائے جانے کی توقع ہے کہ اس کا اصل وطن ہے تو ایسے شوالے میں جہاں حسن و وفا کی پو جا ہوتی ہے، دل

انسان کے کہن سال ملال اس کا وطن ہیں، دل صد پارہ، مظلوم اور شہر یاروں کے غضب ناک خیال اس کا مسکن ہیں، اور وہ صبح ناپید کے موہوم اجالوں میں مسکرا رہا ہے۔ ایسی کیفیت اور اس درویشیت کا مرثیہ اردو ادب میں اپنی مثال آپ ہے۔

یوں تو جذباتی کی کئی اور نظمیں بھی قابل توجہ ہیں لیکن ”نیا سورج“ اور طوائف کی رمزیت کا ذکر کیے بغیر بات پوری نہیں ہوگی۔ ”نیا سورج“ اس وقت کی نظم ہے جب علامت نگاری کا چلن اردو میں عام نہ تھا اور یہ نظم آزادی کے فوراً بعد اس وقت کہی گئی جب ابھی آزادی کی معنوت اور حقیقت کے بارے میں فلسفہ طرازی سیاست کی دنیا میں بھی عام نہیں تھی اس وقت آزادی کو سورج کی علامت اس بلاغت اور رمزیت سے استعارہ کرنا جذباتی کے فن کارانہ درک کا ثبوت ہے پھر اس نظم کی امیجری کی ٹھنڈک اور نرمی خود ایک علاحدہ کیفیت ہے۔

مگر ان درختوں کے سائے میں لے دل  
ہزاروں برس کے یہ ٹھٹھڑے سے پودے  
ہزاروں برس کے یہ سمٹے سے پودے  
یہ ہیں آج بھی سرد بے حال بے دم  
یہ ہیں آج بھی اپنے سر کو جھکائے  
ارے اونٹنی شان کے میرے سورج تری آب میں اور بھی تاب آئے  
ترے پاس ایس بھی کوئی کرن ہے  
جو ایسے درختوں میں بھی راہ پائے  
جو ٹھٹھڑے ہوؤں کو جو سمٹے ہوؤں کو  
حرارت بھی بخشے گلے بھی لگائے

اس طرح نظم ”طوائف“ کے چند مصرعوں کی طرف سے، ارتکان اور سوز اردو نظم کو نئی تہہ داری اور نیا ارتقائے خیال بخشتا ہے۔ بلندی اور پستی کی اس کشمکش میں دل شاعر میں جو دروہندی چھپی ہے اور جس نرمی اور شائستگی کا اظہار ہوا ہے وہ بڑی بلاغت سے رنگارنگ کیفیات اور تصورات کو بڑی خوبی سے سمیٹ لیتی ہے۔

## مخدوم

مخدوم محی الدین (۱۹۰۸ء تا ۱۹۶۹ء) نے شاعری رومانوی نظموں سے شروع کی۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ مجاز اور جاں نثار اختر کی طرح کالج کے زمانے ہی میں ان کی عشقیہ نظموں نے ایسی مقبولیت پائی کہ مخدوم چند ہی روز میں ہیرو بن گئے۔ "پیلا دو شالہ" ۱۹۳۳ء میں لکھی گئی اور مقبول ہوئی۔ ہوشیوں میں دھوم مچی، نوجوانوں میں چرچا ہوا پھر طور، ساگر کے کنارے، تلنگن، آسمانی لوریاں، سجدہ، لمحہ رخصت، یاد ہے، جیسی نظموں کا سلسلہ شروع ہوا جن پر اختر شیرانی اور جوش ملیح آبادی کے عکس لہراتے ہیں، ان کا موضوع عشقیہ اور لہجہ رومانوی ہے۔ کچھ یہی حال مجاز کی "تورا"، جاں نثار اختر کی "مگرز" کالج کی لاری "کابھی تھا۔ مختصر یہ اس دور کی شاعری ہے جسے فیض نے "بے فکری، آسودگی اور ولولہ انگیزی کا زمانہ قرار دیا ہے۔ ان نظموں میں فطری مناظر حسن آفریں مرقع سازی بھی ہے اور اسی کے ساتھ بکھر پور حسیت کی آسودگی بھی، جسے نشاطِ لمس سے جسم ہی نہیں روح تک سرشار اور نغمور ہو چکی ہو:

لذتِ آغوشِ شب سے جھک گیا ہے آفتاب

لاجور دی فرش پر ہے مشتری زہرہ کا رقص  
نیل تن کرشن کے پہلو میں مچلتی گویا

رات بھر دیدہ ہنناک میں لہراتے رہے  
سانس کی طرح سے آپ آتے رہے جاتے رہے

کلام فیض ایجوکیشنل بی بڈس علی گڑھ ۱۹۶۹ء صفحات دیباچہ دست چہرہ سنگ صفحہ ۱۱، ۱۲ دیباچہ زنگیاں نامہ

صفحہ ۵۱۰

پھر وہی دور آیا جس میں بڑے بانگے تیس مارخاں تلاشِ ماسش میں گلیوں کی خاک پھانکنے لگے۔ بچوں کی ہنسی، کچھ کٹی اور اچھی خاصی شریف بہو بیٹیاں بازار میں آ بیٹھیں۔ یعنی عالمی کساد بازاری کا زمانہ جس کے فوراً بعد ہی ترقی پسند تحریک اور مزدور تحریکوں کے سلسلے شروع ہوئے یوں لگا جیسے عکس میں ایک نہیں کئی دبستاں کھل گئے ہیں۔ ادوار کا یہ تشخص اور فیض کے الفاظ میں ان کی شناخت اس لیے بیان ہوئی ہے کہ یہ آپ بیتی شعری ہی نہیں شخصی اعتبار سے بھی ہم عصر شعرا میں مشترکت ہے یہ سب انھی منزلوں سے ہو کر گزرے ہیں۔ اختر شیرانی سے ہوتے ہوئے جوشِ ملیح آبادی تک آئے اور پھر رومانوی لب و لہجے اور فکر و فن کے دائرے سے آگے قدم بڑھانے کی کشمکش سے دوچار ہوئے ترقی پسند تحریک سے انقلاب کا خروش اور بغاوت کے خواب اپنائے اور حقیقت نگاری کو اپنے فن میں رچانے کی کاوش میں لگ گئے تاکہ ان کی شاعری میں زنداں نامہ کے دیباچہ نگار میر محمد اسحاق کے الفاظ میں خوشبوؤں اور گل بیزیوں کے علاوہ خلقِ خدا کے اس مبارک پسینے اور خون کی آمیزش بھی ہو جس سے فی الحقیقت زندگی بیتی بدلتی اور سنورتی ہے۔

مخدوم اور فیض کی زندگی میں یہ مماثلت اور بھی زیادہ گہری ہے مخدوم نے کل وقتی سیاسی کارکن کی حیثیت سے زندگی گزاری فیض نے سیاسی الزامات پر قید و بند کی سختیاں سہیں زندگی کو بدلنے کے عملی جہاد میں دونوں یکساں طور پر شریک رہے فیض اس کے در و کرب سے زیادہ شدتِ احساس کے ساتھ گزرے۔ مخدوم نے اس کرب کو اس قدر شدت سے نہیں جھیلا لیکن دونوں کے کلام میں یہ در و کرب ایک ذاتی واردات اور کسی قدر رومانوی واردات بن کر ابھرا ہے۔

مخدوم نے رومانویت کے پہلے دور سے نکلنے ہی براہِ راست سیاسی شاعری کو اپنایا وہ نظموں سے زیادہ ترانوں کے شاعر بن گئے۔ آخر ان کی نظمیں، آزادِ وطن، مسافرِ مستقبل، سپاہی، جنگِ آزادی، بنگال اور کسی حد تک خود ان کی خوبصورت نظم ”انقلاب“ ترانہ ہی تو ہیں جن میں ترنم، خطاب اور اجتماعی آہنگ کا پتہ بھاری ہے خطاب براہِ راست ہے۔ بعض میں پرو پیگنڈے نے فن کو ادھ کچرا ہی چھوڑ دیا ہے لیکن اس کے برعکس یہ بھی ہوا ہے کہ ترانے کی روانی، سادگی، ترنم اور براہِ راست بے محابا انداز نے فن پارے کو گیت جیسی وجد آفرینی بخش دی ہے۔

جانے والے سپاہی سے پوچھو

وہ کہاں جا رہا ہے

کون دکھیا ہے جو گارہی ہے

بھوکے بچوں کو بہلا رہی ہے

لاش جلنے کی بو آرہی ہے  
زندگی ہے کہ چلتا رہی ہے  
جانے والے سپاہی سے پوچھو

وہ کہاں جا رہا ہے  
کہو ہندستان کی جے، کہو ہندستان کی جے

یقیناً انقلاب، ان میں سب سے اہم ہے جب جوش ملیح آبادی "بغاوت" جیسی نظم لکھ رہے تھے اور شاید ان کے زیر اثر بھی نوجوان شاعروں کے ہاں انقلاب کا تخریبی روپ نظم کیا جا رہا تھا اسے خون، آگ، بجلی، موت اور تباہی کے مناظر سے عبارت قرار دیا جا رہا تھا جو ظلم و ستم کی ساری بنیادوں کو جلا کر راکھ کر دے گا، مخدوم "انقلاب کو حسن، نعمتی، محبت اور تاباکی کے پھولوں میں بسا کر اور سجا کر نظم کر رہے تھے اس کا انتظار محبوب کے قدموں کی آہٹ کی طرح کر رہے تھے یہ آخر کتنے دکھی دلوں کی آواز تھی کتنے ترمے ہوئے انسانوں کی دعا تھی، کتنے مظلوم اور مقہور بے بس اور مجبوروں کا آمل تھا جو انقلاب کی صورت میں مجسم ہو گیا تھا اور جس کی راہ لاکھوں کروڑوں دھڑکتے ہوئے دل کتنے شوق اور ارمان سے دیکھ رہے تھے اور مدتوں سے دیکھ رہے تھے۔

اے جانِ نغمہ جہاں سو گوار کب سے ہے

ترے لیے یہ زمیں ہے قرار کب سے ہے

ہجومِ شوق سررہگذار کب سے ہے

گزر بھی جا کہ تیرا انتظار کب سے ہے

اس راہ میں جو کچھ گزری اس کے نقوش نظم اندھیرا میں کسی قدر علامتی ڈھنگ سے اور جانا زراں کیونکہ انگال اور تلنگانہ میں بر ملا نظم ہوئے ہیں پھر استائن پر جمبول جابر کی نظم کا منظوم ترجمہ ہے جو شاید اردو کے بھی منظوم ترجموں میں سب سے زیادہ مقبول ہے۔ اس منزل پر مخدوم رومانوویت کے دائرے سے تو نکلے ہیں لیکن "انقلاب" کے علاوہ کسی دوسری نظم میں بھی وہ خطابت اور براہ راست سیاسی شاعری سے آگے نہیں بڑھ سکے ہیں نظمیں تہہ دار حسیت اور عمیق فکر سے خالی ہیں تیرنم اور نعمتی کے باوجود ان میں اکہرا پن ہے جس میں شاعر کی شخصیت کی اندرونی پرتیں پوری طرح شریک نہیں ہیں، صاف ظاہر ہے کہ رومانوویت کے دروبست اور جذباتی و فور کے دائرے سے نکلنے پر شاعر حقیقت پسندی کی طرف قدم بڑھانے میں کامیاب نہیں ہو سکا ہے۔ یہ بھی محض اتفاق نہیں ہے کہ اس دور میں مخدوم عشقیہ شاعری سے دور ہوئے ہیں اور شخصیت کا رچاؤ فن میں نہیں ڈھل سکا ہے۔

اس کے بعد گل تیز کا دور ہے۔ مجموعہ کلام کا نام ہی رومانوی ہے زمانہ خوابوں کا  
 نہیں شکست خواب کا ہے جب آزادی اور سوشلزم افق پر کھلے ہوئے پھول کی طرح  
 نہیں تھے کہ ہاتھ بڑھا کر چن لیے جائیں بلکہ دور ہوتے ہوئے رنگین تصورات تھے  
 جن کا خیال دلوں میں یہ کسک پیدا کر رہا تھا،  
 مجھے غم ہے کہ میرا گنج گراں مایہ عمر  
 نذر زنداں ہوا

نذر آزادی زندان وطن کیوں نہ ہوا

ان تجربات کے سیاسی تعلقات سے قطع نظر اس دور میں سیاسی "نارسائیوں" کا درد  
 شخصیت کا گداز بن کر ابھرتا ہے اور مخدوم کی شاعری نئے ڈھنگ کی رومانویت سے روشناس  
 ہوتی ہے اس طرز کی سب سے اہم نظم بلاشبہ چارہ گر ہے، جس نے آگے آنے والے دور میں  
 مخدوم کے طرز سخن کو متعین کر دیا۔ یعنی مخدوم کی نظمیں کسی قدر مبہم، رنگین کیفیات اور  
 نمہ ورنک سے مرتب کی ہوئی فضا سے عبارت ہو گئیں جن میں معنی کی قطعیت یا تو  
 سرے سے موجود ہی نہیں ہے اور اگر ہے تو اس کا اشارہ نظم کے دو ایک مصرعوں ہی  
 میں کیا گیا ہے جو کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ چارہ گر، چاند تاروں کا بن، وقت بے درد  
 میسا، خواہشیں، لخت جگر، سناٹا، دادی فردا سبھی نظمیں گویا کسی رومانوی مصور کی  
 بنائی ہوئی رنگ اور آواز سے سچی ہوئی تصویریں ہیں جن میں زندگی کی بے برگ و گیاہ  
 واقعیت اتنی جلوہ گر نہیں ہے جتنی اس کی رومانوی حیثیت ان نظموں میں کوئی براہ راست  
 پیغام نہیں معنی پر زور بھی نہیں فضا اور کیفیت پر البتہ زور دیا گیا ہے اور اس کے ذریعے  
 فکر احساس کو کس خاص سمت موڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چارہ گر کا آغاز ان  
 مصرعوں سے ہوا ہے:

اک چنبیلی کے منڈوے تلے

میکدے سے ذرا دور اس موڑ پر

دوبدن

پیار کی انگ میں جل گئے،

جس کا اختتام اس طرح ہوتا ہے:

یہ بتا چارہ گر

تیری زنبیل میں

نسخہ کیماٹے محبت بھی ہے

کچھ علاج مداد اٹے الفت بھی ہے،

شاید ذہن اس طرف جائے کہ علاج مداد اٹے الفت بھی یہی ہے کہ ظلم و استحصال پر  
 مبنی نظام تبدیل ہو اور بقول کرشن چندریوں ہو تو ہر گھر سندرہ پنوں کا جگمگاتا ہوا

شیش محل بن جائے : (بالکون، صفحہ ۱۵) مگر یہ محض قاری کا اپنا استنباط ہے۔ مخدوم نے ایسا کچھ نہیں لکھا ہے یوں تو صرف تصویریں بکھیر کر خاموش ہو گیا ہے۔ اسی طرح ”چاند تاروں کا بن“ کا اختتام بڑے بھرپور رومانوی لہجے میں ہوا ہے :

ہمدرد

ہاتھ میں ہاتھ دو

سوئے منزل چاو

منزلیں پیار کی

منزلیں دار کی

کوئے دلدار کی منزلیں

دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلو

بعض نظموں میں یہ صراحت بھی نہیں ہے صرف لطیف سا اشارہ ہے

کتنی سنسان ہے یہ راہ گذر

کوئی رخسار تو چمکے، کوئی بجل تو گرے (سناٹا)

”واوی فردا“ میں یہ ذاتی رومانوی آرزو خوش پر طائر کی شکل میں ابھرتا ہے۔

میری اس واوی فردا کے، اون خوش پر طائر

یہ اندھیرا ہی تیری راہ گذر

اس فضا میں کوئی دروازہ نہ دہلیز نہ در

تری پرواز ہی بن جاتی ہے سامان سفر

دامن کوہ میں سوئی نظر آتی ہے

ترے خواب کی زرین سحر

”وقت بے دردمیہا، یا، رقص“ میں وہی انسان کو سر بلند اور زمانے بھر کو خوشیوں

اور آسودگیوں سے سرشار دیکھنے کی عام اور کسی قدر مبہم آرزو کی رنگینی ہی پوری نظم

میں بکھری ہوئی ہے۔ اس رومانی آرزو مندی کے اظہار میں مخدوم نے واضح طور پر

فیض سے اثر قبول کیا ہے مثلاً وقت بے دردمیہا میں :

قبر سے اٹھ کے نگلی ہوئی ملاقات کی شام

ہلکا ہلکا سا وہ اڑتا ہوا گالوں کا گلال

بھینسی بھینسی سی وہ خوشبو کسی پیراہن کی

یا

او مشفق و محسن تامل

رات کی بغض میں نشتر رکھ دے

اس طرح "رات کے بارہ بجے" نظم میں فراق گورکھپوری کی نظم "آدھی رات کو" کے اثرات صاف نمایاں ہیں۔

فرض اس دور کی شاعری میں مخدوم نے پوری سیاسی جدوجہد اور حقیقت کو بدلنے کی جاں کاہ کو شش (مٹی کر) اپنے دور کے حقائق کو گہمیان سے آزاد کر کے ایک ذاتی رومانوی خواہش کا روپ دے دیا ہے اور حقیقت نگاری ایک ارمان اور حسرت میں ڈھل گئی ہے۔ یہاں ذات کی سرحدوں کی توسیع کے ساتھ سماجی حقائق کی چہرہ دستیوں کو دور کرنے کا ارمان ذات کا حصہ بن کر ایک رومانوی تصور بن گیا ہے۔ رومانویا کے دائرے سے نکل کر حقیقت نگاری کی دھوپ روشنی اور تازگی میں سفر کرنے کے بجائے شاعر نے انھیں بھی اپنی ذات کے رومانوی اظہار کی علامتوں ہی کے پیرایے میں ڈھال لیا ہے اب سماجی انقلاب کی خواہش بھی ان لفظوں میں شعر بننے لگی:

ابھی یہ بساط رقص اور بھی بسیط ہو

صدائے تیشہ کا مراں ہو کوہ کن کی جیت ہو

اس دور میں مخدوم کا شعری اسلوب نئی علامتوں اور نئی پیکر تراشی کے ذریعے رنگین مرقع مہمانے اور کیفیات کی سرمستی کی تصاویر نظموں کے ذریعے پیش کرنے کا اسلوب ہے۔

## غزلیات

مخدوم نے اپنی غزلوں میں یہ اسلوب کامیابی سے برتا ہے اس کا اندازہ ان کے مندرجہ ذیل اشعار سے ہوگا:

اس شہر میں اک آہوے خوش چشم سے ہم کو کم کم ہی سہی نسبت پیمانہ رہی ہے

دراز ہے شب غم سوز و ساز ساتھ رکے مسافرو! مے مینا گداز ساتھ رہے

سب و سوسے ہیں گرد و کارواں کے ساتھ آگے ہے مشعلوں کا دھواں دیکھتے چلیں

گل ہے قندیل حرم، گل ہیں بیکسا کے چراغ سوئے پیمانہ بڑھے دست دعا، آخر شب اسی انداز سے پھر صبح کا آنچل ڈھلکے اسی انداز سے چل باد صبا آخر شب

رات بھر درد کی شمع جلتی رہی غم کی کو تھر تھراتی رہی رات بھر کوئی دیوانہ گلیوں میں پھرتا رہا کوئی آواز آئی رہی رات بھر

عشق کے شعلے کو بھڑکاؤ کہ کچھ رات کٹے      دل کے انگارے کو دکھاؤ کہ کچھ رات کٹے  
کوہِ غم اور گراں اور گراں اور گراں      غمزدہ تیشے کو چمکاؤ کہ کچھ رات کٹے

زندگی موتیوں کی ڈھلکتی لڑی زندگی رنگِ گل کا بیاں دوستو  
گاہ روتی ہوئی گاہ ہنستی ہوئی میری آنکھیں ہیں افسانہ خواں دوستو  
کیسے طے ہوگی یہ منزلِ شامِ غم، کس طرح سے ہو دل کی کہانی رقم  
اک اٹھیلی پہ دل، اک اٹھیلی پہ جاں، اب کہاں کا یہ سود وریاں دوستو

گلوے یزداں میں نوکِ سناں بھی ٹوٹی ہے      کشاکشِ دلِ پیغمبرِاں بھی ٹوٹی ہے

ان اشعار کے پیچھے نقیص کی غزل کے اثرات کے باوجود مخدوم کی اپنی آواز بھی صاف  
سنائی دیتی ہے۔ غزلوں کا دروبست کلاسیکی ڈھنگ کا نہیں ان میں سجاوٹ اور آراستگی  
ہے مگر جن تشبیہوں اور استعاروں سے یہ سجاوٹ پیدا کی گئی ہے ان میں عصری رمزیت  
کی تہہ داری موجود ہے اور یہ رمزیت محض معروضی نہیں ذاتی تجربے اور نئی کیفیت کی آئینہ دار  
ہے مگر ”مئے مینا گداز“ ساتھ رکھنے کا اشارہ یا دست دعا کا آخر شب سوے پیمانہ بڑھنا یا  
غم زدوں سے تیشے کو چمکانے کی فرمائش، ان سب علامتوں سے غزل کو نئے قسم کی رمزیت  
اور آراستگی ملی ہے۔ غزلوں میں ان کا امتیاز ہے تو ذاتی احساس کا زیادہ بھرپور زیادہ  
مترنم اور زیادہ روال اظہار ہے۔

مخدوم کی زندگی تلنگانہ تحریک کے مجاہد کی زندگی تھی، وہ عملی سیاست کے نشیب  
فراز سے گزرے لیکن رومانویت کو نئی حقیقت نگاری کی معنویت اور اس کا بے مہابا انداز  
دینے کے بجائے مخدوم نے رومانویت ہی کے پیرائے میں سیاسی زندگی کے متنوع تجربات  
کو بھی ڈھال لیا ان کے نزدیک زندگی کے حقائق کو بدلنے کا جہاد بھی بقول غالب ”میرے  
دریائے بے تابی میں ہے ایک جوئے خوں وہ بھی“ کی حیثیت رکھتا تھا۔ اس لحاظ سے ان کا  
آہنگ ان کے ہم عصر کی طرح رومانویت ہی سے متاثر ہے۔

# سردار جعفری کی شاعری

سردار جعفری پچھلے ۵۰ سال سے اردو کے شاید سب سے زیادہ متنازعہ شاعر رہے ہیں ان کی جتنی تعریف اور تحسین ہوئی اتنی ہی عیب جوئی اور نکتہ چینی ہوئی ہے ان سے اختلاف کیا جاسکتا ہے، انھیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا سردار کا شاعرانہ آہنگ ۱۹۵۵ء سے لگ بھگ ابھرا اور اس تیزی سے ابھرا کہ عصری شاعری کا لہجہ بن گیا سردار اس سے قبل نئی دنیا کو سلام شائع کر چکے تھے جو ان کے ابتدائی مجموعوں سے قطع نظر ان کی پہلی شعری تخلیق تھی جس نے ارباب نظر کو متوجہ کیا۔ نئی دنیا کو سلام ہندوستان کے عہد غلامی کے آخری دور میں چھپی اس میں برطانوی سامراج کے خلاف ہندوستان کی عظیم جدوجہد کے مختلف سیاسی اور تہذیبی روپ کو حسن و خوبی سے منظم ڈرامے کی شکل میں بیان کرتے ہیں اس منظم ڈرامے میں خطابت کا جوش بھارواں تھی وسیع تر قومی اور سیاسی مسائل کے بارے میں جذبات کی شدت اور شبیہوں اور استعاروں کی مدد سے نئی امیجری سے شاعری کی نئی جہت کی تلاش تھی علاوہ بریں آزاد نظم کی صنف کو رائڈ اور میراجی کے بر خلاف نگرانی کلیت اور داخلی انفعالیات کے بجائے سماجی وابستگی کے نغمے کے طور پر برتنے کی کوشش تھی، ان سب خصوصیات نے اس دور کو چونکا یا اور سردار جعفری کا نیا آہنگ ایک توانا اور تنومند اثر کے طور پر نمایاں ہوا۔

اس کے بعد سردار جعفری نے سیاسی واقعات پر آزاد نظموں کا سلسلہ شروع کیا جس میں ان کی مشہور نظم ”فریب“ ”اودھ کی صبح حسین“ ”ملکا“ وغیرہ شامل تھیں آزاد نظم قافیہ کی راہ نہیں نکلتی اور مترنم بحر میں نئے ارکان کے تجربے کر سکتی اس لیے خطابت کی روانی کے لیے زیادہ موزوں ہے اس امکان کو سردار جعفری نے دریافت کیا اور اس میں اردو کا کلاسیکی ادب کا رچا ہوا اور مغربی وسیلوں سے حاصل ہونے والی امیجری کے

امتیاز سے نئی کیفیت پیدا کی اس طرح اپنی شاعری کے رشتے سردار نے ایک طرف تو اردو فارسی کے قدیم شعری سرمائے اور فکری ذخیرے سے جوڑے اور دوسری طرف یورپ اور امریکا کی انقلابی شاعری کے رنگ و آہنگ سے اس خوشگوار امتزاج میں اولیت بہر حال سیاسی آگہی، خطابت کے جوش، اور ایسہری کی نادرہ کاری ہی کو حاصل رہی سردار جعفری کی آواز میں یہ دل کشی اور بانگین اس وجہ سے اور زیادہ مستند تھا کہ وہ خود نر دروں اور کسانوں کی تحریک سے عملی طور پر وابستہ تھے اور ان کا عمل حرف دل نشین بن کر ابھرتا تھا۔ ”خون کی لکیر“ ”پتھر کی دیوار“ ”امن کا ستارہ“ تینوں مجموعوں کی نظموں کی مجموعی فضا یہی ہے، پھر کئی سال کے وقفے کے بعد سردار کے دو نئے مجموعے آئے ”ایک خواب اور“ اور ”پیراہن شررہ دراصل“ ایک خواب اور ”نام کی نظم سردار کی شاعری کا نیا سوڑ ہے جس میں پہلی بار سردار مایوسی اور بے بسی سے دوچار نظر آتے ہیں اور اس کے بعد ان کا وہ اعتماد جو غوری سیاسی حل پر تھا ڈگمگا گیا اس کے بعد کی نظموں میں سیاسی مضمومات کم ہوتے جاتے ہیں اور سردار ایک قسم کے مغایہ کی طرف سفر کرتے نظر آتے ہیں۔

پھر بھی ایک خواب اور مجموعے میں بعض ایسی نظمیں ضرور ہیں جو اس دور کی نمائندہ شاعری کی صف میں جگہ پائیں گے۔ پینہر میا دوست، قتل آفتاب اور تین شرابی اسی دور میں سردار کی غزلوں میں بھی ایک نیا باب ابھرا۔ پیراہن شررہ ۱۹۵۵ء کی ہند پاک جنگ کے بارے میں نظموں کا مجموعہ ہے۔ ”کون دشمن ہے“ نظم نے البتہ مقبولیت حاصل کی ابھی حال میں ان کا ایک اور مجموعہ ”لہو پکارتا ہے“ شائع ہوا ہے۔

”ایک خواب اور“ سے سردار کی شاعری کا نیا دور شروع ہوتا ہے یہ دور آنے والے انقلاب کی گھن گرج سے آباد نہ تھا مگر پیچیدہ قومی اور بین الاقوامی حالات کے احساس سے معمور تھا جس میں کبھی مایوسی کے ہادل سب روشنیوں کو ڈھک لیتے ہیں، کبھی خندق کے آخری سرے پر امید کی ہلکی سی کرن جگمگاتی ہے اور شاعر کے دل میں الفاظ کے اجاے اترنے لگتے ہیں،

مگر یہ جنگ نہیں وہ جو ختم ہو جائے اک اٹھا ہے فقط حسن ابتداء کے لیے  
مجھے ہی مار کر گزریں گے قافلے گل کے نموشی مہرہ لب ہے کسی صدا کے لیے  
اواسیاں ہیں یہ سب نغمہ نوا کے لیے اسی طرح پینہر میا دوست میں حفرت عیسیٰ کے متعلق ابھیل  
مقدس کی علامات برتتے ہوئے شاعر نے لکھا ہے۔

وہ ہاتھ جن کو نہائی گئی ہیں زنجیریں  
وہ ہاتھ چھید چکی ہے بغیریں ولب کی کیل  
وہ ہاتھ سکہ مشابہت کے ہو رہے ہیں بلند  
اندھیری رات میں روشن ہے صبح نو کی دلیل

سردار کے مجموعی شعری ذخیرے سے کیا تصویر ابھرتی ہے۔ بلاشبہ یہ ایک ایسے شاعر کی تصویر ہے جو رومانیت کی توسیع کا شاعر ہے اگر رومانیت جذبے کے ذمہ کی شاعری ہے تو یہ ذمہ سردار کے ہاں پر غایت موجود ہے البتہ اس رومانی ذمہ کو سردار نے اپنی ذات اور داخلی احساسات کے لیے فن کرنے کے بجائے وسیع سماجی مقاصد کے لیے برتا ہے لیکن اس وسیع تر داخلیت کی آوازیں جذباتیت اور رچین، آراستگی اور شدت رومانویت ہی کی ہے اس کے لیے امیوی بھی وہی ہے تشبیہ و استعارے بھی اسی پہنچ کے ہیں اور قدیم رنگ سے رشتہ بھی وہی ہے سردار کے ہاں رومانویت کی خوبیاں بھی ہیں اور خرابیاں بھی۔ مثلاً ایک تصویر تین شرابیوں رات نے اپنی کالی زباں سے خون، شفق کے دل کا چائنا چار طرف خاموشی چھائی پھیل گیا ہر سو سناٹا جنت پیرس کے پہلو میں سین کی سوجوں کو نیند آئی دُسنے لگی مجھ کو تنہائی

یہ تصویر کسی بھی رومانوی تصور کے موافق کی ہو سکتی ہے اس میں انفعالیات نہیں وسیع تر آفاقی شخص کی آواز ہے اور مثبت اقدار کا آہنگ اس نظم میں نمایاں ہے البتہ سردار کے ہاں رومانویت کے عیوب بھی در آئے ہیں ایک کثرت الفاظ جس سے بعض جگہ غیر ضروری طوالت اور وضاحت پیدا ہو جاتی ہے اور نظم کا مرکز تاثر بکھر کر وسیلہ پڑ جاتا ہے دوسری کمزوری آتی ہے جذباتیت کے غلو میں فکر کی پرت دار اور سنبھلی ہوئی کیفیت مجروح ہو جاتی ہے اس لیے سردار کی شاعری کا لہجہ جذباتی ہونے کی وجہ سے بڑی حد تک غیر فکری سا ہو گیا ہے فیض اور سردار کی شاعری کو یہی خصوصیت الگ کرتی ہے فیض حادثات سے تعمیم کی طرف بڑھتے ہوئے فکری لہجے کو اپنا لیتے ہیں مگر سردار کے ہاں حادثات کی گونج اتنی نمایاں رہتی ہے کہ فکری تعمیم تک نہیں پہنچ پاتی جہاں جہاں پہنچی ہے وہاں ان کی نظموں میں بھی نیا جادو جاگتا ہے۔

سردار جعفری کی خامی یہ نہیں ہے کہ وہ ہنگامی واقعات کو موضوع سخن بناتے ہیں اگر خامی ہے تو یہ ہے کہ وہ ان ہنگامی واقعات پر لکھتے وقت وسیع تر اور عمیق تر فکری بے پناہ کی پرت تک نہیں پہنچتے اور جذبات کے ذمہ میں فکر کے ارتکاز کو فراموش کر دیتے ہیں لیکن ان باتوں کے باوجود سردار کے مثبت کارنامے پر زیادہ توجہ دینے کی ضرورت ہے سردار نے اردو شاعری کو وسیع تر آگہی کا وسیلہ بنایا اور سیاسی مسائل سے شاعری کی دوری ختم کی آزاد نظم کو مرصعہ انفعالیات سے آزاد کیا اور کلاسیکی امیوی کا خلاقانہ استعمال کر کے اسے دوبارہ زندہ کیا جذباتیت اور کثرت الفاظ اور تکرار خیال کے باوجود سردار کی شاعر عموماً بیدار ذہن اور بیدار احساس کی شاعری ہے جو نئی کیفیات کے امکان سے محروم ہے۔ اور سردار کی بعض دریافتیں اہم ہیں مکتوں نے انیس کے مکتوں سے واقعہ نگاری کا ہنر لیا ہے اور اقبال سے سماجی آہنگ سے شاعری میں سمونے کا بہت جوش و شعلہ وسیع آبار کی سے گھن گرجا،

۷۸ اور سیاسی شعلہ باری اور فیض سے آراستہ، بیاں اور ان سب شعری خصوصیات کو انھوں نے اپنی انفرادیت بخشی ہے جس میں مغرب کی انقلابی اور اجتماعی شاعری کا رنگ ڈھنگ بھی ہے اور خود مردار کی اپنی شخصیت کا مزاج بھی ہے۔

سردار جعفری کی شاعری کی اہمیت یہ ہے کہ وہ کم سے کم اردو میں فیض اور مخدوم کے بعد انقلابی شاعری سے سب سے اہم شاعر ہے۔ اور دوسرے یہ کہ اس سے اردو میں انقلابی شاعری کے امکانات کے بارے میں اہم سوالات ابھرتے ہیں کیا اس قسم کی شاعری کا وسیلہ محض براہ راست اظہار ہو سکتا ہے اور کیا شاعری میں سماجی وابستگی اور خصوصاً انقلابی تقاضوں اور اقدار سے وابستگی کی گنجائش ہے بھی یا نہیں۔ ان سوالوں کے جواب آسان نہیں لیکن اگر سردار جعفری کی شاعری میں اس کا جواب تلاش کیا جائے تو یہ اندازہ ہوگا کہ گو سردار نے براہ راست لہجے ہی کو اپنا یا ہے مگر انقلابی شاعری کا لہجہ صرف مخاطب یا پانیہ ہی نہیں ہے کوئی ایک لہجہ بھی نہیں ہے اور صرف ایک ہی لہجہ اختیار کرنا لازمی بھی نہیں ہے اس طرح یہ بھی اندازہ ہوگا کہ جس طرح سردار جعفری نے آزاد نظم کو کلیتہً، نثری مزاج اور مرثیہ انفعالیات سے آزاد کر کے اسے ایک نیا لہجہ بخش دیا اور مظلوم دائرے کو ایک سماجی معنویت دے دی اسی طرح انقلابی حسیت بھی نئے لہجے اور نئے آہنگ اختیار کر سکتی ہے۔

اس اعتبار سے سردار جعفری کی شاعری تاریخی بھی ہے اور ایک زمانے تک تاریخ ساز بھی رہی ہے کیونکہ اس نے اردو شاعری کے سامنے ایک نئی سمت جانے والا راستہ کھول دیا اور اسے ایک براہ راست جنکار اور وسیع شدہ رومانویت کی قلم رو بخش دی جو امکانات سے خالی ہے و خطرات سے بردار نے اپنی نظم "میر اسفر" کے آخر میں لکھا ہے:

میں اک عمر یزاں لمحہ ہوں ایام کے افسوں خانے کا

میں اک تڑپتا قطرہ ہوں مہرون سفر جو رہتا ہوں

ماضی کی صراحی کے دل میں مستقبل کے پیمانے میں

لیکن سردار کی شاعری غریزاں لمحے اور ماضی کی صراحی کے تڑپتے قطرے سے ہم رشتہ ہونے کے باوجود اردو شاعری کی نئی جہت کی نشانی ہے۔

## جاں نثار اختر

جاں نثار اختر کی شاعری کا نیا لب و لہجہ پچھلے چند سال کا سب سے اہم اور خوش گوار اولیٰ حادثہ ہے۔ جاں نثار اختر اُن قدما میں سے ہیں جو قدیم ہونے سے انکار کرتے ہیں۔ جن کی خاموشیاں بھی تھکن کے بجائے فکر کی ہلاکت سے معمور ہیں، عین اُس وقت جب اردو شاعری کے سورخ انھیں فیض، مجاز، مخدوم اور جذبی کے صفت میں سمجھا بنا کر طاق نسیاں کی زینت کرنے کی تیاری میں مصروف تھے، نقاد انہی درجہ بندیوں سے مطمئن اور جاں نثار نواز اُن کی خاموشیوں پر قائل ہو چکے تھے، بڑے غیر متوقع انداز میں جاں نثار نے پھر نغمہ سرائی شروع کر دی اور تعجب یہ ہے کہ یہ نغمہ سرائی ماضی کا تسلسل یا پرانی دھنوں کی تکرار نہ تھی، ایسے نرالے اور شگفتہ نغموں سے عبارت تھی کہ بس — جیسے اپنے نغموں کے مقدس آتش خانوں کی آگ روشن کر کے جل جانے والے مرغ آتش نوانے دوسرا جنم لے لیا ہو، ایسا نیا جنم کہ پترانے جانے والوں کے لیے بھی یہ یقین کرنا مشکل ٹھہرا کہ کلام کے یہ دونوں رنگ ایک ہی شاعر کی تراوشیں فکر ہیں۔

بات یہ ہے کہ جاں نثار اختر ان محدودے چند شاعروں میں ہیں جو زندگی کے بارے میں شاعری نہیں کرتے، شاعری کو زندگی بنا کر گزارتے ہیں۔ وہی اجنبیت، وہی نرمی، وہی معصومانہ حیرت جیسے وہ سر پر وقت کی تیز دھوپ برساتے ہوئے سورج کے نیچے سے نہ گزر رہے ہوں بلکہ کسی دیوان کے اوراق میں زندہ ہوں، اسی لیے اُن کی زندگی کی نامردیاں اور کامنیاں ہیں ایسی کہ جنھیں ایک زوالیے سے دیکھیے تو اُن پر بھاپا رہتا ہے اور دوسرے زوالیے سے دیکھیے تو غصہ۔ وہ نہ اپنی ذہانت کو نیلام کرنے پر راضی ہوئے، نہ علم کو بوجھ بنانے پر آمادہ ہو سکے اور احساس کے ایک چھتے رہنے والے نشتر کو زندگی بھر گنگا کے رہنے کے سبب وہ سونے اپنے اس بے نام درد کے دنیا کی کس اور متاع کو غلط میں نہ لائے۔

جاں نثار کے نئے لب و لہجے کا راز یہی ہے پایاں گداز ہے جس میں نرمی اور بانگین تو

ہے مایوسی اور محرومی کا ماتم بہت کم ہے۔ جاں نثار زندگی کو عمر کی آس منزل سے دیکھ رہے ہیں جب آسے ایک مکمل اکائی کی حیثیت سے اور بھرپور انداز سے دیکھا جاسکتا ہے۔ سہ پہر کی دھوپ کی طرح آس میں آداسی بھی ہے اور صبح بھی۔ جاں نثار کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے زندگی کو ایک بندھے ٹکے زاد یوں سے الگ کر کے، سکندر تو عمل (Stock Response) سے دور ہٹ کر دیکھا ہے اور اس مشاہدے بلکہ تجربے کو بے اختیار اذ بیان کرنے کے لیے ایک نیا شگفتہ اور جاندار پیرایہ بیان ایجاد کیا ہے۔ یہ "ایجاد" انھیں معنوں میں ہے، جن معنوں میں تیر نے اپنے شیوہ گفتار کو اور غالب نے اپنی مکتوب نگاری کے اسلوب کو خاص اپنی ایجاد بتایا تھا۔

غزل میں اس قسم کی "ایجاد" مجاہدات میں سے ہے کہ یہ منف مدیوں سے سرد و گرم جھیلتی اپنے مزاج کے مطابق راستے بدلتی، اور تجربات کو بے روح کرتی چلی آئی ہے۔ جاں نثار اختر کی ندرت کا راز کیا ہے؟ اسے پہچان لینا آسان ہے بیان کرنا دشوار ہے۔ بے شبہ اس غزل میں نئے دور کی کھٹک ہے۔ اس دور نے اس حقیقت کو بڑے درد اور کرب کے ساتھ سیکھا ہے کہ دنیا کا سنورنا آسان نہیں اور مختلف سادہ سے حل مان لینے سے کام نہیں چلتا، اس افراتفری اور بے ماں زندگی میں اگر کچھ کام کا ہے تو صرف احساس کا کھرا پن، اپنے آپ پر بھروسہ کرنے اور اپنی چال چلنے کی لگن اور بڑی مشکل سے ہاتھ آنے والے خبری شاعری میں بالعموم اور غزل میں بالخصوص احساس کے سکندر راستوں سے بچ نکالنا بڑی جو حکم کا سودا ہے۔ ایک نہرانا تھا جب جنوں اور بجائیت کی حکمرانی تھی، ہر موضوع پر نہیں ہر روتے پر یہی مہریں لگی تھیں۔ اب ایسا زمانہ آیا کہ لوگ ذات اور محرومی کے فلسفیانہ خول میں ایسے ڈوبے کہ سکندر رویتے تک جا پہنچے ہیں۔ جاں نثار اختر کی غزل کا کمال یہ ہے کہ وہ بڑی ہنرمندی سے دونوں سکندر روئیوں سے دامن بچا گئے اور اپنی شخصیت کے کندن کو قائم رکھنے میں کامیاب ہوئے۔ انھیں اس کا اعتراف ہے کہ پرانے حل اور کل کے عقیدے آج انسانوں کے پانوں تلے سے کھسک رہے ہیں:

ہر آن ٹوٹتے یہ عقیدوں کے سلسلے  
لگتا ہے جیسے آج جگھرنے لگا ہوں میں

ہم نے انسانوں کے دکھ درد کا حل ڈھونڈ لیا  
کیا مبرا ہے جو یہ افواہ اڑا دی جانے

- ۱۔ پہلے حقیقتوں ہی سے مطلب تھا، اور اب — ایک آدھ بات فرض بھی کرنے لگا ہوا میں  
۲۔ سوائے گردِ ملاحت ملا بھی کیا ہم کو — بہت تھا شوق زمانے کے ساتھ چلنے کا  
۳۔ آپ اپنے کو بھٹکانا کوئی آسان نہیں — بڑی مشکل سے جہاں، بے خبری آوے ہے

ہمارے شعیر میں بے چہرہ لوگ جتے ہیں  
 کبھی کبھی کوئی چہرہ دکھائی دیتا ہے  
 بیکسی جاس نثار اختر اس صورت حال پر قانع اور مطمئن نہیں۔ ان کی غزلوں میں ایک مقدس  
 کرب ہے جو خوابوں کو خواب سمجھنے پر بھی اٹھی خوابوں کو پلکوں پر سہانے کے لیے بے چین ہے  
 کیوں کہ ان کے بغیر زندگی ادھوری ہے وہ ان خوابوں کو نقشہ آور دوا کے طور پر استعمال  
 نہیں کرتے لیکن وہ مانتے ہیں کہ انسان کی زندگی ساری رنگینی اور جنوں کی ساری سرمستی  
 تو اٹھی خوابوں کے دم سے ہے۔ جب تک ان خوابوں کی حیات آفرینی شامل نہ ہو حیات  
 ادھوری اور ناقص ہے:

اسی سبب سے ہیں شاید عذاب جتنے ہیں  
 جھٹک کے پھینک دو پلکوں کے خواب جتنے ہیں

نہ کوئی خواب، نہ کوئی خلش، نہ کوئی خماری  
 یہ آدمی تو ادھورا دکھائی پڑتا ہے

آنکھوں میں جو بھر لو گے تو کانٹوں سے چھیں گے  
 یہ خواب تو پلکوں پر سہانے کے لیے ہیں

ایک بھی خواب نہ ہو جس میں وہ آنکھیں کیا ہیں  
 اک ذاک خواب تو آنکھوں میں بساؤ یا رو

بانسری کا کوئی نغمہ نہ سہی چنچ سہی  
 ہر سکوتِ شب غم کوئی صدا مانگے ہے

دنیا کی کس چھانو سے دھندلا نہیں سکتا  
 آنکھوں میں لیے پھرتے ہیں جو خواب سحر ام

ایسے ہی جانے کتنے اشعار ہیں جن میں زندگی کا حوصلہ بے اماں حوصلہ سوجزن ہے۔  
 دراصل زندگی کی مسکراہٹوں کو چن کر خوش ہو لینا اور صبح فردا کی امید سے آسودہ ہو لینا  
 آسان ہے اور تیرہ بجتی اور نامرادی پر خون کے آنسو رو کر مایوس ہو جانا بھی۔ ان دونوں  
 کے آمیزے کو نہ ہر اور امرت کا مرکب سمجھ کر قبول کر لینا بہت مشکل ہے۔ حیاتِ سطح کا  
 تجربہ جان لیوا ہے کہ زندگی کا کوئی سکھ دکھ کے کانٹے سے خالی نہیں اور کوئی دکھ نشاط

کی طبعیت سی رنگینی سے معری نہیں۔ اس کا عرفان آسان ہے اس کو بھوگنا بھگتنا بہت دشوار ہے۔ جاں نثار اختر کی شاعری کا نیا لب و لہجہ اسی عرفان اور اسی بھگتنا کا پیدا کردہ ہے۔ جاں نثار اختر کی کامرانی نئے موضوعات کی تلاش میں مغہر نہیں۔ نئے رویے اور پکے اور کھرے احساس اور پیرایہ بیان میں مغہر ہے۔ جاں نثار نے اردو غزل کو نیا پیرایہ بیان عطا کیا ہے جو پڑانے رنگ و صنگ سے بالکل جداگانہ ہے۔ اس پیرایہ بیان کی تین چار جہتیں ہیں جن کی مثالیں یہاں دی جاتی ہیں۔

۱۔ پیار کی یوں ہر لونڈ جلا دی میں نے اپنے سینے میں  
جیسے کوئی جلتی ماحس ڈال دے پی کر بوتل میں

۲۔ برکھا کی تو بات ہی چھوڑ دو چنیل ہے پڑوائی بھی  
جانے کس کا سبز دوپٹہ پھینک گئی ہے دھانوں پر

۳۔ ہم نے انسانوں کے دکھ درد کا مل ڈھونڈ لیا  
کیا برا ہے جو یہ انوادی آزادی جائے

۴۔ اسی سبب سے ہیں شاید تذاب جتنے ہیں  
جھنگ کے پھینک دو، پلکوں پر خواب جتنے ہیں

پہلے شعر کے انداز کے کئی اور اشعار اس مجموعے میں ملیں گے جن میں حرف تشبیہ و استعارے ہی عام روزمرہ کی ماڈرن زندگی سے نہیں لیے گئے ہیں بلکہ تجربات بھی اسی قسم کے ہیں جن پر شہروں کی نوزدنگی کی پرچھائیاں موجود ہیں۔ غزل کو نئی ایجری دینے کی متحدہ کوششیں بے کار ہو چکی ہیں لیکن اس ایجری میں آواز نہیں آند ہے، تجربے کی چاندنی اور احساس کا کندہ ہے۔ اسی وجہ سے ماڈرن زندگی کی یہ تصویریں غزل میں نئی بھی لگتی ہیں اور کھلی بھی۔ یہاں ندرت احساس اور جدت ادائے کوئی بن گئی ہے۔

دوسرے شعر میں بات کو سیدھے سادے تشبیہ و استعارے کے پیرائے میں ادا کرنے کے بجائے کسی قدر بالواسطہ انداز میں کہا گیا ہے۔ یہی نہیں کہ شعر کے جلو میں کھلے ہوئے آسمان اور دور تک پھیلے ہوئے کھیتوں کی ہریالی آگئی ہے، عشق اور حسن کا ایک نیا تصور بھی جاں نثار اختر کے اسی اسلوب میں سمٹ آیا ہے۔ وہی نیا تصور عشق ہے جسے وہ مگر آگن کی رباعیوں میں چاوداں کر چکے ہیں یعنی ماڈرن زندگی کے پس منظر کا ”کھٹ مٹھا“ عشق جسے غم دور اس کی کشمکش نے اور بھی تیکھا بنا دیا ہے۔ عشق و عاشقی کے ان مناظر میں دل سوہ لینے والے بے ساختگی اور معصومیت ہے جس کا اندازہ کچھ مندرجہ ذیل اشعار سے لگایا جاسکتا ہے:

آج بھی جیسے شانے پر قم ہاتھ مرے رکھ دیتا ہو  
چلتے چلتے رک جاتا ہوں ساڑی کی دوکانوں پر

کھڑکی کی باریک جھری سے کون یہ مجھ تک آجائے  
جسم چمچائے، میں جب کائے خوشبو ہاندھے آئینل میں

حسن کی ایسی موہنی جھلکیاں خاص طور پر تین چار غزلوں میں، بہت ابھر کر سامنے آئی ہیں۔  
جاں نثار اختر یہاں اپنے لب و لہجے کی تازگی نئی مشقہ نفا سے پیدا کرتے ہیں۔ انھوں نے  
حسن کے بھولے پن اور عشق کی وارفتگی کو ماڈرن زندگی کے پس منظر میں رکھ کر آجا کر کیا ہے۔  
تیسرے شعر کا اسلوب تشبیہ و استعارے سے آزاد ہے اور براہ راست بھی۔ دوسرے  
معرعے میں جو زبردست طعنے وہ اس کی چوٹ کو اور گہرا اور اس کے پیرائے بیان کو اور  
دل نشیں بناتا ہے۔ پہلا مصرعہ قاری کو جس قسم کے رتو مل کے لیے تیار کرتا ہے دوسرا مصرعہ اس  
کے بالکل برعکس تاثر پیدا کرتا ہے اور اس تضاد اور تخالفت سے شاعر براہ راست بات میں  
لطیف رمز کا پہلو نکال لیتا ہے۔ یہ ادا بندی کا نیا انداز ہے جسے میری دانست میں جاں نثار  
اختر نے بڑی کامیابی سے برتا ہے۔

چوتھے شعر کا پیرایہ بیان اس بچے سے بھی خالی ہے بالکل سیدھا سادا، براہ راست  
مگر اس براہ راست انداز میں جو محو بل پیدا ہوتی ہے اس شعر کے چھپے ٹرنے والے تجربے سے  
ہوئی ہے۔ خوابوں کو عزیز رکھنے والے شاعر کے لیے یہ عرفان کہ زندگی بھر جسے متاع بے بہا جانا  
وہی دراصل زندگی کی ناکامی کا سبب ہے، جس کھرے پن پر ساری مسرتیں داد دیں وہی  
کھوٹا نکلا۔ اس مفہم اے نے شعر میں جو خون جگر کا رنگ بھرا ہے اس نے اسے ہر آرایش اور  
زیبائش سے بے نیاز کر دیا ہے۔

جاں نثار اختر کی شاعری مرنے والوں سے عبارت ہے نہ محض نئے پیرائے بیان  
سے۔ اس کے پیچھے ایک نئی فضا جھلکتی ہے، یہاں دبلیز کی تلاش لاشیں بھی ہیں، زندگی  
کی کڑی دھوپ میں تیز قدموں سے چلنے والے راہی بھی، ہاتھوں پر جھانوں کی طرح چمکتے  
ہونے سے بھی، رات گئے دن کی ابھرتی ہوئی چوتیں بھی ہیں، اخبار کے دفتر کی خبریں بھی، شانے  
پر ہاتھ رکھ کر ساڑیوں کی دوکانوں پر روکنے والی محبوباں بھی، غرض ایک عجیب و غریب  
دنیا ہے جس میں آوازیں، چنچیں، سرگوشیاں، اور ارمانوں کے نہ جانے کتنے روپ نگر آباد  
ہیں۔ یہ دنیا غزل کے دوسرے مشاہیر کی دنیا سے الگ تھلگ اور انوکھی ہے اور اس دنیا کی  
تعمیر سے اردو غزل کو نئی ایجری نئی لفظیات بھی ازران ہوئی ہیں۔ نئی بحریں بھی مل ہیں،  
نئی تشبیہیں اور استعارے بھی۔

یہ سب کچھ لکھنے کے بعد میں جاں نثار اختر کی شاعری اور اس کے نئے لب و لہجہ کا حق ادا نہیں ہوتا۔ شاعری کا اگر کوئی اس طرح احاطہ کر پاتا تو شاعری اس قدر مشکل فن بن جھرتی۔ اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ جاں نثار اختر اپنے نئے زاویوں، نئے پیرایہ اظہار، نئی ایجبر، نئی تہذیبی فضا، نئی پیکر تراشی سے پڑھنے والے میں کوئی ایسی تبدیلی پیدا کر پائے ہیں یا نہیں، جو اس کے نزدیک زندگی کی معنویت میں رد و بدل کر سکی۔ کیا ان غزلوں کو پڑھنے اور ان سے لطف لینے کے بعد عام قاری زندگی کو نئی نظر سے دیکھنے کے قابل ہوگا، کیا اس کی بصیرت اور انداز احساس میں کوئی نیا عنصر داخل ہوگا، کیا وہ پرانی چیزوں کا نیا رخ دیکھ پائے گا، کیا وہ آہستہ آہستہ مگر یقینی طور پر اپنے کو بدلتا ہوا محسوس کرے گا، ایسی تبدیلی جس میں آتش رفته کا سراغ بھی ہو اور آنے والی صبح کا نور بھی۔ لیکن ان سوالوں کا جواب کاغذوں اور کتابوں پر نہیں دلوں کے ہنساں خانوں اور تنہائی میں گنگنائے جانے والے اشعار میں دیا جاتا ہے۔

جاں نثار اختر کے مجموعے ”پچھلے پہر“ کے دیباچے کے طور پر ان کی زندگی میں اور ان کی رہائیوں کے مجموعے ”گھر آگن“ سے قبل شائع ہوا۔ یہ مختصر نوٹ جاں نثار اختر کی پوری شاعری پر محیط نہیں ہے۔

# مجرع سلطان پوری

## سجیلا غزل گو

مجرع سلطان پوری غزل کے قلیل ہیں۔ حتیٰ یہ ہے کہ دورِ حاضر میں ان جیسا سبیلہ اور طرح دار غزل کو نایاب ہے۔ انھوں نے غزل کو سیاسی رمزیت ہی نہیں ترقی پسند حیثیت سے روشناس کیا، دو چار براہ راست قسم کے شعر بھی کہہ ڈالے اور ان کو لے کر ایسا ہنگامہ مچا کہ ان کی غزل کی طرحداری اور مچلا پن اس شور میں دب گیا۔

دراصل مجروح کے سامنے ایک نئی لٹکا رہی تھی۔ کیا جدید غزل جدید دور کے تقاضوں کو پورا کر سکتی ہے؟ مخالفین کا اصرار تھا کہ اولاً تو غزل کی ریزہ نیالی حامل ہوئی دوسرے اس کی مخصوص لفظیات اور علامتوں پر جاگیر دارانہ نظام کی جو چھاپ لگی ہے وہ اسے عصر حاضر کی انقلابی حیثیت کو اپنانے میں حار ج ہوئی تیسرے قافیے روئی کی مجبوریاں راہ روئیں کی مجروح نے ان سب دقتوں کو آنکھیں کھول کر تسلیم کیا۔ اور نباہ دیا اور اس طرح نباہا کہ غزل کی لفظیات کو نئی تہہ داری اور رمزیت ملی اور غزل کو نئی سہادت اور وقار۔

مجرع کے اس کارنامے کے سلسلے دور تک پھیلے ہوئے ہیں۔ مجروح جگر کے شاگرد نہیں پرستار البتہ ہیں۔ کہا یہ بھی جاتا ہے کہ آخر دور میں جگر نے جو سیاسی رمزیت کا انداز غزل میں اپنایا اس کی تحریک انھیں مجروح کی غزل کے نئے آہنگ سے ملتی تھی جذباتی غزل میں سیاسی رمزیت کو سمو ہی رہے تھے پھر فیض کی غزل آئی۔ مگر یہ ذکر بعد میں!

مجرع نے غزل میں جن تقاضوں کو برتا، دراصل وہ تقاضے تھے کیا بہ ترقی پسند تحریک شاعری سے کس قسم کے تقاضے کر رہی تھی اور ترقی پسندی کی پہچان کیا تھی؟ سوال خاصاً اُلجھا ہوا ہے مگر بنیادی مسئلہ ان تقاضوں کی شناخت ہی کا ہے، جسے ترقی پسند تحریک کے بعض علم بردار ترقی پسندی کی پہچان سمجھتے تھے۔

مے شام اس طرح کا بر ملا مصروف ہنگامہ کہ میں شام و سحر دیکھ رہا ہوں  
مے ان بکلیوں کی چشمک باہم تو دیکھ لیں، جن بکلیوں سے اپنا نقشہ ترنہ ہے

- ۱۔ براہ راست (خطیبانہ یا بیانید) انداز کو۔
  - ۲۔ ہنگامی سیاست کے موضوعات پر اظہار خیال یا ان کے ذکر اور ان کے بارے میں پیغام عمل کو (یعنی ان کا تعلق ترقی پسند فکر کے بجائے وسیع تر حکمت عملی (Stance) کے بجائے وقتی طریق کار (Method) سے تھا)۔
  - ۳۔ بعض موضوعات اور تصورات کے دہرانے کو۔
- اگر ترقی پسند کی یہی پہچان ہے (اور مدتوں بعض نقادوں کو اسی پر اصرار رہا) تو غزل تو کیا کسی بھی تخلیقی فن پارے میں پوری طرح برتنا اور برتنے رہنا ناممکن نہیں تو دشوار فرود ہے کیونکہ اس فارمولے میں فکر کا عنصر دبا ہوا ہے۔ داخلی احساس اور بنی تاثر کی گنجائش نہ ہونے کے برابر ہے اور شعری حسن کی لطیف رنریت ناپید ہے۔
- اس کے مقابلے میں اگر ترقی پسندی نام ہے؛

- ۱۔ براہ راست یا بالواسطہ رمزیہ یا علانیہ انداز میں
  - ۲۔ فکر و احساس کے ایسے اظہار کا جو انسان میں سماجی تبدیلی کی خواہش بیدار کرے
  - ۳۔ اور زندگی اور کائنات کی طرف صحت مند رویہ پیدا کر سکے۔
- تو یقیناً یہ ترقی پسندی وسیع تر آگہی سے عبارت ہوگی۔ صرف قحط بنگال یا دیت نام کے موضوع پر مشقی سخن کافی نہیں، سوال یہ ہے کہ کسی شاعر یا ادیب کی تخلیقات سے جو مجموعی تصور حیات ابھرتا ہے وہ حیات آفریں ہے یا نہ ہر قاتل۔ اور یہی مجموعی نظریہ حیات یا زندگی کی طرف رویہ کسی فنکار کی عظمت کی پہچان ہے۔

ہر دور اپنا نظریہ ساتھ لاتا ہے۔ یہ نظریہ زمانے کے تقاضوں کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اور نئی قدروں میں ڈھلتا رہتا ہے۔ شکست و ریخت کا یہ عمل جاری رہتا ہے۔ غزل بھی تجربے کے عطر کو داخلی تاثر کی شکل میں پیش کرتی ہے وہ محض تجربے کو بیان نہیں کر سکتی۔ اس تجربے سے حاصل شدہ تاثر کی مرکزی کیفیت کو پیش کرتی ہے اس لیے کسی نظریے کو جب تک غزل کو تجربے میں اور پھر تجربے سے حاصل ہونے والی بنی تاثر کی کیفیت میں نہ ڈھالے، غزل میں اسے پیش نہیں کر سکتا۔ ایک باریہ عمل مکمل ہوئے تو پھر غزل کی مخصوص لفظیات خارج نہیں ہوتیں بلکہ ان کی توسیع ہوتی جاتی ہے اور رمز و ایما نئے معنی حاصل کرتے جاتے ہیں لیکن اگر یہ نظریہ نہ بنایا، تجربہ بنی تاثر کی کیفیت میں نہ ڈھالا تو وہ ادھ کچرا رہے گا اور غزل میں یہ چور صاف پکڑا جائے گا۔

مجموع نے اس چیلنج کو قبول کیا۔ کم گو شاعر ہیں، کم لکھتے ہیں اور اس سے کم چھپواتے ہیں اس لیے اپنے منتخب کلام میں جہاں وہ اس مہم میں کامیاب ہوئے ہیں وہاں ان کے شعر بے پناہ ہیں۔ اور وہی نئی غزل کی یادگار بلندیوں کے نشان کے طور پر یاد رکھے جانے کے قابل ہیں۔

۸۷  
مہجرت سلطان پوری نے نظم اور گیت کے شاعر کی حیثیت سے شہرت حاصل کی وہ گائے جا پیسے گائے جاہ اور ”کیا جانے مجھے کیا یاد آیا“ متعدد مشاعروں میں مقبول ہوئے۔ طب میں دست گاہ حاصل کی طبیب تھے اور عامیے کا بیاب طبیب کہ پرو فیسر رشید احمد صدیقی کی وساطت سے علی گڑھ اور جگر مراد آبادی کی وساطت سے بمبئی کی طبی دنیا تک پہنچے۔ ۱۹۴۴ء میں فلم شاہجہاں میں کے۔ ایل۔ سہگل مرحوم مہجرت سلطان پوری کے گیت اور غزلیں گارہے تھے۔ ”مجھے معلوم نہ تھا“ رشید احمد صدیقی، جگر مراد آبادی اور سہگل تینوں غزل کے دلدادہ بلکہ پرستار۔ مگر بمبئی ترقی پسندوں کا مرکز انقلابی محنت کشوں کا گہوارہ۔ اور اسی دور ہے مہجرت کو غزل کا نیا آہنگ ملا۔  
مہجرت عربی مدارس کے فارغ التحصیل ہیں، انگریزی نہیں جانتے مگر مارکسی نظریے تک ان کی رسائی ترقی پسند تحریک کی راہ سے ہوئی اور اس نظریاتی صداقت نے مہجرت کی غزل کو نئی آگہی بخش دی مگر اس منزل تک پہنچنے سے پہلے بھی کئی منزلیں تھیں۔  
مہجرت غزل میں کلاسیکی آئین و آداب کے قائل ہیں۔ فطرتی اور مرقع سازی ان کا فن ہے اور اس کے لیے ساز و برگ وہ روایت کے بھی نقش و نگار سے حاصل کرتے ہیں اسی لیے سجاوٹ ان کی غزلوں میں محض تراکیب یا تشبیہ سازی سے عبارت نہیں بلکہ سبیلے پن اور ابلیط پن کا نام ہے۔ پہلے ایک نظران کی عشقیہ شاعری پر ڈال لیں۔ پہلے جمال کا ایک منظر:-

اس نظر کے اٹھنے میں اس نظر کے جھکنے میں  
نغمہ سحر بھی ہے آہ صبح گاہی بھی

دور دور وہ مجھ سے اس طرح خراماں ہے  
نہر قدم ہے نقش دل ہر نگہ رگ جاں ہے  
میرے شکوہ غم سے عالم ندامت ہے  
اس لب تبسم پر شمع سی فروزاں ہے

جمال صبح دیاروں نے نو بہار دیا  
مری نگاہ بھی دیتا عدا حسینوں کو

یہ سبھی اشعار مرکب تصویروں سے عبارت ہیں تشبیہ سے بہت کم، استعارے سے بہت کام لیا گیا ہے اور استعارے میں بھی ایک تصویر کو دوسری تصویر سے ملا کر مرقع سازی کی کوشش ہے۔ پھر آہنگ کا شدید احساس ہم آواز حرفوں سے ترنم پیدا کرنے کی کوشش اور ان سے کیفیت سازی۔ یہ مہجرت کی شاعری کا اساسی طریق کار ہے۔

حسن کی جو تصویریں یہاں ہیں ان میں کہیں آلودگی کا کوئی پرتو نہیں ہے جمالیاتی انبساط کا ایک معروضی انداز ہے جہاں حسن کے اس جمالیاتی پیکر سے مجروح تعلق قائم کرتے ہیں وہاں بھی ربودگی کے باوجود ایک باوقار غلامدہائی رہتا ہے جو ان کی غزل کو سنبھالے رکھتا ہے اور سرستی کے باوجود آلودہ نہیں ہونے دیتا۔

یہ نیاز غم خواری، یہ شکست دل داری  
بس نوازش جاننا، دل بہت پریشاں ہے

دل سادہ نہ سمجھا ماسوائے پاک داماں  
نگاہ یار بہتی ہے کوئی افسانہ برسوں سے  
وہ بعد غرض مطلب ہائے بے شوق جواب اپنا  
کہ وہ خاموش تھے اور کتنی آوازیں سنیں میں نے

وہ لجا، نے میرے سوال پر کہ اٹھائے نہ جھکا کے سر  
اڑی زلف چہرے پہ اس طرح کہ شبو کی راز پھل گئے  
سرخ بے کم کھٹی میں نے چو لیے ساتھی کے ہونٹ  
سہ جھکا ہے جو جس اب اربابا مے خانہ کہیں

یہ تہذیب رسم عاشقی، یہ "باوقار سرشاری"، مجروح کی عشقیہ شاعری کی پہچان ہے۔ یہاں لذت پرستی اور "ذات" اہم نہیں وقار حسن اور جمال کی روشنی اہم ہے۔ یہ انسانی تعلقات کا ایک لطیف مرحلہ ہے جسے مجروح مرقع ساز اشعار میں بیان کرتے ہیں۔ یہاں مجروح کی غزل کی اس مرقع ساز کیفیت کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے جو ان کی غزل کی پہچان بن گئی ہے اس مرقع سازی کو وہ کبھی حرف بول چال کے لیے سے مکمل کرتے ہیں (بس نوازش جاننا، دل بہت پریشاں ہے یا سہ جھکا ہے جو جس اب اربابا مے خانہ کہیں) کہیں بے ساختہ کسی ایسے منظر کی تصویر کھینچ دیتے ہیں جو پڑھنے والے کو مصوری کا لطف دے جاتا ہے مثلاً: اڑی زلف چہرے پہ اس طرح کہ شبو کی راز پھل گئے۔

بس پھیر کے منہ خار قدم کھینچ رہے تھے  
دیکھا تو نہاں تا غلبہ ہم سفر اں ہے

عشقیہ شاعری پر اس گفتگو سے واضح ہوا ہوگا کہ مجروح نجی احساسات اور ذاتی تجربات کو کبھی جہاں تک ممکن ہو آلودگی سے پاک کر کے معروضی انداز سے نظم کرنے کے قائل ہیں اور نظم کرنے کے سلسلے میں لفظوں اور حرفوں کے صوتی آہنگ کی جھنکار اور پے درپے تصاویر کی مدد سے مرقع سازی اور لہجہ بندی ان کے اسلوب کی خصوصیات ہیں۔

ان معصومیات کو مجروح نے اپنی غیر عشقیہ شاعری میں بڑی کامیابی سے برتا ہے۔ یہ کام آسان نہیں۔ عشقیہ مضامین کی رپہ دوگی اور کیفیت آفرینی غیر عشقیہ مضامین میں پیدا ہونی مشکل ہے۔ عام طور پر غیر عشقیہ مضامین احساسات کو اس قدر گہرائی سے نہیں چھوتے کہ دل میں اتر جائیں اور احساس کا ایسا حصہ بن جائیں کہ شعر میں واردات قلبی کے طور پر درآئیں۔ پھر اس قسم کے مضامین، خواہ وہ واقعات سے متعلق ہوں یا نظریات سے۔ قارئین اور شاعر کے درمیان عشقیہ مضامین کی طرح مشترک نہیں ہوتے اور اسی لیے ان کے رد عمل اور ان سے پیدا ہونے والی کیفیات بھی یکساں طور پر قابل قبول نہیں ہوتیں۔ اسی لیے ان کا شعری اظہار بھی دشوار ہے اور پھر اس شعری اظہار کی جمالیاتی ترسیل دشوار تر۔

آخر وہ کون سے تصورات اور کیفیات ہیں جن کی ترسیل مجروح سلطان پوری کی غزلوں کا امتیاز بنی ہے؟ سب سے پہلے حیات اور کائنات کے تسلسل کا احساس اور تاریخی قوتوں کی کارزہ مائی کا تصور جسے مارکس کی مادی جدلیت نے بڑی وضاحت سے پیش کیا۔ اس تصور نے انسانی زندگی اور سماج کو کسی مادی طاقت کی دین قرار دینے کے بجائے ایک مادی تسلسل اور ایک تاریخی ربط دے دیا۔ ظاہر ہے یہاں زندگی سے مراد انفرادی نہیں اجتماعی زندگی ہے جسے اقبال نے ”ساقی نامے“ میں گلوں کو ایک شاخ سے ٹوٹتے رہنے سے تعبیر کیا تھا۔ مجروح نے انسانی زندگی کے مادی تسلسل کے مضمون کو جا بجا شعریت سے غزل میں نظم کیا ہے۔

مرے مجھے یہ تو محال ہے کہ زمانہ گرم سفر نہ ہو  
کہ نہیں مرا کوئی نقش پا جو چراغ راہ گذر نہ ہو  
ترے باز میں پر کے دیکے تیرا سر فلک پہ جھکا جھکا  
کوئی تجھ سے بھی بے غلیم تر بھی وہم تجھ کو مگر نہ ہو

نہ دیکھیں دیر و حرم سوائے رہروان حیات  
یہ قافلے تو نہ جانے کہاں قیام کریں  
گنبدوں سے پلٹی ہے اپنی ہی صدا مجروح  
مسجدوں میں کی میں نے جائے داد خواہی بھی

مرے عہد میں نہیں ہے یہ نشان سر بلندی  
یہ رنگے ہوئے عمامے، یہ جھکی جھکی قیامیں

دوسرا اہم مضمون غفلت انسان کا ہے جو تاریخی شعور سے پیدا ہوا ہے۔ یہاں پیش نظر یہ خیال ہے کہ انسان مادی حالات سے بندھا ہوا ہے مگر ان حالات کی حد بندی میں رہ کر وہ اپنی تقدیر خود بنا بھی سکتا ہے اور تاریخی جدلیت کے قانون کے مطابق مستقل

و بے کیلے محنت کش طبقوں اور ان کے حمایتیوں ہی کا ہے، اہل اقتدار جبر و استبداد کے کتنی ہی حربے کیوں نہ آزمائیں لیکن تاریخی قوتیں محنت کش کے حق میں ہیں اور ان کی فتح لازمی ہے گو اس فتح تک پہنچنے کا راستہ سخت اور دشوار گزار ہے اور اس راہ کے مصائب بے شمار اور بے انتہا ہیں۔ لیکن جو اس راہ میں قدم رکھتے ہیں، ان کی حق گوئی اور پامردی تاریخی قوتوں سے ہم آہنگ ہونے کے سبب سے اجتماعی استناد حاصل کرتی ہے اور لوگ ساتھ آتے جاتے ہیں کارواں بنتا جاتا ہے اور اس راہ کے مصائب میں تاریخی کا شعور رکھنے والے اپنی کج گاہی قائم رکھتے ہیں، ان کے دکھ ہی ان کے رہ نمائیں وہ حال کے اندھیروں میں بھی مستقبل کے اجماع پر نظر جمائے رکھتے ہیں۔ اب ان تینوں مضامین کو مجروح کی غزل کے آئینے میں دیکھیے :

ہم ہی کعبہ ہم ہی بت نامہ، ہمیں کائنات  
ہو سکے تو خود کو بھی اک بار سمجھ دیکھیے  
ساز اٹھا یا جب وہ گمراہ رہے ذروں کے دل  
جام باغہ آیا تو مہر و مہ کے ہمسائے ہوئے  
سمیع بھی آج لا بھی میں ہی اپنی محفل کا  
میں ہی اپنی منزل کا راہر بھی راہی بھی  
تقدیر کا شکوہ ہے معنی جینا ہی تجھے منظور نہیں  
آپ اپنا مقدر بن نہ سکے اتنا تو کوئی مجبور نہیں

ترے خانان خرابوں کا چمن کوئی نہ صحرا  
یہ جہاں بھی بیٹھ جائیں وہیں ان کی بارگاہیں  
یہ کوئے یار یہ زنداں یہ فرش بے خانہ  
انہیں ہم اہل تمنا کے نقش پا کیسے  
ہر موڑ پر مل جاتے ہیں ابھی فردوس و جہنم کے شیدائی  
تجھ کو تو ابھی کچھ اور حسیں، اے عالم اسکاں ہونا تھا  
یہی جہاں ہے جہنم، یہی جہاں فردوس  
بتاؤ عالم بالا کے سیر بینوں کو  
(ب) تاریخی جدیت سے ہم آہنگ آواز اجتماعی آواز بن جاتی ہے :  
میں اکیلا ہی چلا تھا جانب منزل مگر  
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

ہے یہی کار و بار نغمہ و مستی کہ ہم  
یا زہ میں پر یا سراغِ خاک ہیں چھائے ہوئے  
(ج) انسانی ارتقا محنت کشوں ہی کا مہیون منت ہے اور وہ زندگی کی برکتوں کے مستحق بھی  
ہیں اور ان برکتوں کو انسانی زندگی میں عام کر سکیں گے :۔  
اب زمین گانے کی اہل کے ساز پر نغمے  
وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے  
اہل دل آگائیں گے خاک سے مہ و انجم  
اب گھر سبک ہو گا جو کے ایک دانے سے  
من چلے نہیں گے اب رنگ و بو کے پیرا ہن  
عام ہو گا اب ہمدم، سب پر فیضِ فطرت کا  
بھر سکیں گے اب دامن، ہم بھی اس خزانے سے  
میں کہ ایک محنت کش، میں کہ تیرگی و دشمنی  
صبح کو عبادت ہے میرے مسکرانے سے

دست منعم مری محنت کا خریدار ہے کونی دن اور میں رسوا سرباز رہی  
 پھر بھی کہلاؤں گا آوارہ کیسوںے بہار میں ترا دام خزاں لاکھ گرفتار ہے  
 (د) محنت کش طبقوں اور ان کے حائیتوں کو تاریخی جدلیت کی اس راہ میں سختیوں اور  
 ان سے حاصل ہونے والے دکھ کو بکلا ہی اور بانگین سے جھیلنا چاہیے کہ آخری فتح انھیں کی  
 ہے اور ظلم و ستم ان کی راہ میں حائل نہیں ہو سکتا۔ یہاں دکھ اور قربانی نشاط ہے اور تکلیف  
 ہی راحت کی این ہیں!

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ اپنی کلاہ رکھ ہے اسی بانگین کے ساتھ

ہجوم دہر میں بدلی نہ ہم نے وضع خرام گری کلاہ، ہم اپنے ہی بانگین میں رہے

سوئے متعل کہ پئے سیر مہن جاتے ہیں ابلہ دل جام بہ کفت سر بہ کفن جاتے ہیں  
 روک سکتا ہمیں زندان بلا کیا ہم تو آواز ہیں دیواروں سے چھن جاتے ہیں

جاؤ تم اے بام کی خاطر ساری بوس شمعوں کی کتر لو زخم کے مہر ماہ سلامت جشن چراغاں تم سے زیادہ  
 ہم ہی ہمیشہ قتل ہوئے اور تم نے بھی دیکھا اور سے لیکن یہ نہ سمجھنا ہم کو ہوا ہے جان کا نقصان تم سے زیادہ

جلا کے مشعل جاں ہم جنوں صفات چلے جو گھ کو آگ لگائے ہمارے سات چلے  
 ستون دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے  
 یہی زخم نئی صبح کا سرمایہ ہیں اور ہیں انقلابی کی شان! لہو خا نہیں دیتا تو کیوں بدن میں رہے  
 سرشک رنگ نہ بچھے تو کیوں ہو بارش؟ رقص کرنا ہے تو پھر پانوں کی زنجیر نہ دیکھ  
 دیکھ زنداں سے پرے رنگ چمن اجوش بہار

وہ کون سی صمیم ہیں جن میں بیدار نہیں فوس تیرا وہ کون کالی راتیں ہیں جو میرے نشے میں چور نہیں  
 ہوئے ہیں قافلے ظلمت کی وادیوں میں رواں چراغ راہ کیے خوں چکاں جبینوں کو

شب ظلم نرغہ راہزن سے پکارتا ہے کوئی مجھ میں فراز دار سے دیکھ لوں کہیں کاروان سحر نہ ہو

مجرم تھے جو ہم ہو قید ہوئے صیاد مگر اب یہ تو بتا مجرم تھے جو ہم ہو قید ہوئے صیاد مگر اب یہ تو بتا  
 ہر وقت یہ کس کو ڈھونڈتے تھے ہیں دیوار کے سائے زنداں میں  
 ہو میخ اثر زنجیر قدم، پھر بھی ہیں نقیبہ منزل ہم اثر زنجیر قدم، پھر بھی ہیں نقیبہ منزل ہم  
 زخموں سے چراغ راہ گذر، بیٹھے ہیں جلائے زنداں میں

اس لیے کی جنکار پر غور کیجیے یہاں درو مندی ہے یا دوسری نام کو نہیں اور در و در و دھ کے اس دل گداز سے نئی توانائیاں نکالنے کا عزم ہے اور یہ نئی حسیت اور نئے انقلابی نظریے کے لیے شعور کو غزل کی رمزیت میں سمونے کا کمال ہے۔

غزل کو سیاسی رمزیت دینے کا یہ کام یوں تو بہت سے پہلے شروع ہو چکا تھا۔ اقبال سہیل اپنی غزلوں میں سیاسی رمزیت کا استعمال بر ملا کرتے لگے تھے۔ جگر مراد آبادی نے اپنے اخیر دور کی غزلوں میں سیاسی رمزیت کو واضح طور پر اپنایا۔ خود ترقی پسند شاعروں کی صف میں جذبی نے سیاسی رمز ایتما کو برتا البتہ مجروح اور فیض کے ہاں یہ رمزیت نئی بلند یوں تک پہنچی دونوں کے ہاں اس کی نوعیت مختلف ہے۔ مجروح کے ہاں یہ لے لی رندیوں سے اور تلنگانہ تحریک کے دوران ابھری اور ۴۲ء کے ہند چین مناتشے تک تقریباً ختم ہو گئی (دو چار شعرا کے بعد ملیں تو ملیں) اس دوران مجروح کو جیل خانے کا تجربہ بھی ہوا اور سر پر چھانے ظلم کے سوجھن کے ساتھ چلنے کا بھی، مگر فیض کے ہاں یہ تجربہ (اور لہذا یہ لہجہ) پوری زندگی بن گیا اس لیے مجروح اور فیض دونوں کے لیے اور دونوں کی رمزیت کی نوعیت جدا گانہ ہے ایک شخصیت سے تعیم کی طرف جاتا ہے اور دوسرا تعیم سے شخصیت کی طرف۔ ایک کے لیے میں شکوہ ہے تو دوسرے کے ہاں نری اور دل بستگی۔ لہذا ان دونوں میں تقدیم و تاخیر کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ دونوں کے لیے اور دائرہ کمال جدا گانہ ہیں۔ دونوں دو الگ طرز فغاں کے موجد ہیں اور شاید ناقم بھی۔

مجروح کی زبان سے تحریک بول رہی تھی اور بڑے وقار اور شکوہ سے بول رہی تھی۔ تحریک کمزور ہوئی تو مجروح کا لہجہ بھی دھیمہ ہوا بعض اشعار پھر بھی کوندے کی پک رکھتے تھے مگر تجربے کی گہرائی اور آہنی کی ہمہ گیری اور جامعیت کا اعتماد نہ تھا۔ مجروح بلاشبہ آج بھی غزل کے کلاسیکی لیے کے مزاج داں ہیں اور جس طرح وہ سہاکر اور سنوار کو غزل کہتے ہیں وہ انھیں کا حصہ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ ان کی غزل کیا آج کے دھند گلوں والے دور کو بھی حوصلہ اور اعتماد کا وہی نور بخش سکے گی جو وہ اس دور سے پہلے اربانی کرتی آئی ہے؟ انھوں نے اس سجادت اور نکھار کو لاتعداد تراکیب تراش کر اور کئی نغموں سے بھر پور مرقع مرتب کر کے جمایا اور ضرب موسم، مطلع، امکان، تیشہ، نظر، سیل، رنگ، مشعل جاں، شعلہ آوارہ، کلمہ، سنگ بتاں، سر متقل ظلمات، سنگ سفر، پیاس طرینوا، فراز دار، خنوب دار، خرام شیشہ، نہ جانے کتنی دلفریب اور نظر نواز تراکیب مجروح کی ایجاد ہیں۔ ان کے آرٹ کی جنکار اور ان کے مرقعوں کی تصویر سازی کا جائزہ مستقل مقالے کا محتاج ہے لیکن ان تراکیب کی جگہ غزائی کے پیچھے جس لیے اور جس نظریے نے ان کی غزل کو تہ داری اور جاں فزائی بخش ہے وہ غزل کے نئے مزاج کی بھی آئینہ داری کرتا ہے اور مجروح کی غزل کی تاریخ ساز معنویت کی بھی شمع بھی آجالا بھی میں ہی اپنی محفل کا۔ میں ہی اپنی منزل کا، راہر بھی راہی بھی

# کیفی عظمیٰ

## تہہ داریوں اور کجکلاہیوں کا شاعر

دوسری جنگ عظیم کا زمانہ تھا۔ ہٹلر کی فوجیں فتح و کامرانی کے نشے میں چور ملکوں پر ملک فتح کرتی جا رہی تھیں کہ اچانک اسٹالن گراؤ کی لڑائی نے نازیوں کو پسپا کر دیا۔ بمبئی سے کیونسٹ پارٹی کا اردو اخبار ”قومی جنگ“ نکلتا تھا، بعد کو ”نیا زمانہ“ کے نام سے نکلنے لگا۔ ہر ہفتے جنگ عظیم کے کسی نہ کسی سیاسی موڑ پر کیفی اعظمی کی نئی نظم اخبار کی زینت ہوتی تھی۔ ۱۹۴۵ء میں جب سرخ فوجوں نے برلن فتح کیا تو اردو اخبار کے ساتھ ساتھ انگریزی اخبار ”پیپلز ریپ“ کے پہلے صفحے پر کیفی کی نظم (انگریزی ترجمے کے ساتھ) شائع ہوئی۔ اسی زمانے میں سجاد ظہیر نے کیفی اعظمی کو ”اردو شاعری کا سرخ پھول“ قرار دیا، مگر کیفی شاعر علم تھے، ناظم زیادہ۔

یہ سب کچھ ہوا، مگر کیفی کی شاعری میں نظم کرنے کی قوت کا مظاہرہ تھا جو مرعوب کرتا تھا، دلوں کو چھو تا نہ تھا۔ وہ انیس اور جوش کی میانہ شاعری کی وراثت لے کر آگے بڑھ رہے تھے۔ مگر یہ بے کہ اس مشق سخن میں شعریت کم تھی جو پھول کی پتی سے ہیرے کا جگر کاٹ سکتی۔ چند مصرعے جاگتے تھے اور کوندے کی طرح لپک اٹھتے تھے۔ خیالات نظم ہو رہے تھے اور قافیہ، ردیف اور بچروں میں ڈھلتے جاتے تھے۔

پھر ایک دور آیا جب کیفی خاموش ہو گئے۔ تلنگانہ تحریک کے بعد یہ خاموشی اور سنگین ہو گئی۔ مدتوں ان کی کوئی نظم نہیں چھپی۔ ان کے دوستوں، دشمنوں نے سمجھا کر فلمی دنیا کی نذر ہو گئے۔ پھر اچانک نظم ”ابن مریم“ کے ساتھ ابھرے، مگر اب ان کی شاعری کا لہجہ مختلف تھا۔

کیفی اعظمی نے اگر صرف ایک شعر کہا ہوتا اور ایک نظم لکھتی تو بھی میرے لیے وہ شاعر دل نواز ٹھہرتے۔ نظم ہے ابن مریم اور شعر:

اعلان حق میں خطرہ دار و رسن تو ہے  
لیکن سوال یہ ہے کہ دار و رسن کے بعد

شاعری تجنیل کو نئے امکانات اور جذبے کو نئی گہرائیاں دینے کا نام ہے، اس لیے بیان واقعہ شاعری نہیں۔ یوں ہوتا تو کیا ہوتا؟ کہ لا اکتھا امکانات پیدا کرنے والے اشارے شاعری ہیں اور اسی بنا پر "ماورائے سخن" بھی ہے ایک بات "شاعری کی صفت قرار دی گئی ہے۔"

کیٹی اعظمی کی شاعری دو واضح ادوار میں منقسم ہوئی ہے اور ان دونوں ادوار کے درمیان خاموشی کا خاصاطویل وقفہ ہے۔

پہلا دور راست اظہار اور بیانیہ انداز کا ہے جس کے نمونے "جھنکار" اور "آخر شب" میں بڑی تعداد میں موجود ہیں۔ دوسرا دور علامتی پیرایے اور حیاتی اظہار کا ہے اور یہی رنگ "آوارہ سجدے" کا رنگ ہے اور یہی آج کیٹی اعظمی کی پہچان بنا ہوا ہے۔ علامتوں کو برتنے والے بہت ہیں بلکہ یوں کہیے کہ علامت اور سہل فیشن بن گئے۔ کیٹی نے ان میں پناہ گاہیں تلاش نہیں کی ہیں البتہ اظہار اور عرفان کے نئے پہلو ضرور تلاش کیے ہیں۔ اگر انھوں نے صرف "ابن مریم" نظم لکھی ہوتی تو بھی وہ اس جدید علامتی حیثیت کے کامیاب ترین فن کاروں میں گنے جاتے۔

علامت کیٹی کی نظموں میں دور تک اپنے دائرے پھیلاتی چلی جاتی ہے اور دراصل شخصیت کے نجی اور سماجی پہلوؤں کی یہی ایک جالی کیٹی کا شعری کردار ہے۔ جہاں یہ دونوں مل جاتے ہیں اور حیثیت کا ارتکاز انھیں حاصل ہو جاتا ہے وہاں ان کی نظمیں حسنِ ادا سے جگمگانے لگتی ہیں جہاں کچھ کسر رہ جاتی ہے وہاں ادھ کچھ رہ جاتی ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ وضاحت اور صراحت کیٹی کا آرٹ ہے، کہیں کہیں اس سے بات بگڑ بھی جاتی ہے (مثلاً ان کی خاص خوب صورت نظم "زندگی" جو بہتر حالات پر شروع ہوئی اور بعد میں پوری کی گئی غیر ضروری وضاحت کا شکار ہو گئی ہے) مگر یہ وضاحت اور صراحت کیٹی کے ہاں تاریخی شعور سے آئی ہے۔ مریضوں کی روایت میں پیدا ہونے والے شاعر نے آنکھوں سے ماتم نے آنسو پونچھے ہیں اور اپنی شاعری کو قنوطیت کے اندھیروں سے محفوظ رکھا ہے اور ان اندھیروں کو دور کرنے کے لیے تابناک تصور تاریخ اپنا یا اور اس تصور ہی سے اعتماد حاصل کیا۔

شاید کیٹی دور جدید کے شاعروں میں اس تاریخی شعور کو نظم کرنے کے لیے محدود و چند شاعروں میں ہیں۔ فرد کیا ہے؟ خود شاعر کی ذات بھی کیا ہے؟ صرف تاریخ کے وسیع سمندر کا ایک چھوٹا سا قطر جسے ہزاروں روڑوں سال کی وسیع اور ازلی ابدی زندگی کے سلسلے کی ایک کڑی سمجھنا چاہیے۔ پھر اس کے دکھ، اس کے نشاطِ طبع، اس کی کامرانیوں اور ناکامیوں، زندگی اور موت — یہ کائنات کے اس وسیع پس منظر میں کیسی منسوبیت

اختیار کرنے لگتے ہیں اور وقتی شکستیں، عارضی پناہ گاہیں، توہم پرستیاں اور ظلمت پرست  
تصورات، سب کے سب تاریخ کے آگے بڑھتے ہوئے کارواں کو پیش آنے والے سانحے  
ہی بن کر رہ جاتے ہیں۔ تاریخی شعور کی واضح مثالیں ابن مریمؑ میں،

مجھ کو دیکھو کہ میں وہی تو ہوں  
جس کو کڑوں کی چھالوں میں دنیا  
بیچتی بھی خریدتی بھی تھی

مجھ کو دیکھو کہ میں وہی تو ہوں  
جس کو کعبتوں سے ایسے باندھا تھا  
جیسے میں ان کا ایک حصہ تھا  
کعبت پکتے تو میں بھی پکتا تھا

مجھ کو دیکھو کہ میں وہی تو ہوں  
کچھ مشینیں بنائیں جب میں نے  
ان مشینوں کے مالکوں نے مجھے  
پے جبکہ ان میں ایسے جھونک دیا  
جیسے میں کچھ نہیں ہوں ایندھن ہوں

اسی طرح ”زندگی“ میں،

موت لہراتی تھی سو شکلوں میں  
میں نے ہر شکل کو گہرا کے عدا مان لیا

کی تفصیل درج ہوئی ہے اسی طرح فرقہ پرستی اور ظلمت پرستی کیس کیس شکلیں بدل بدل  
کر رہے تھے اس کارواں کو روکتے ہیں، ذہنوں کو کس طرح مغلوب کرتے ہیں اور انسان  
کو خوشی اور آسودگی سے دور رکھنے کے لیے کیسے کیسے کرتب اختیار کرتے ہیں، ان کا احساس  
کینٹی کی نظموں میں جا بجا بکھرا ہوا ہے۔ عام انسان کی اس آسودگی اور نشاط میں خود ان  
کی اپنی ذات کی بچی آسودگی اور نشاط بھی شامل ہیں اور اس لیے جب یہ رکاوٹیں بڑھتی ہیں  
لیکن کے لب سے گراہ اٹھتی ہے (مثلاً کیونٹ اگانی ٹوٹنے پر یا ”دائرہ“ جیسی نظم میں جو گویا  
ہندستان کی اشتراکی تحریک کے المیہ پر ہے) جب یہ رکاوٹیں دور ہوتی ہیں اور کوئی نئی  
شکل ابھرتی ہے تو بعض مرتبہ نظریاتی اختلاف کے باوجود وہ ہر انقلابی تحریک کا خیر مقدم  
بھی کرتے ہیں (مثلاً چارو محمدار پر ان کی نظم)۔

یہ دھماکہ بس دھماکہ ہے دھماکہ کے سوا کچھ بھی نہیں  
وہ بھی تو بس اک دھماکہ تھا دھماکہ کے سوا کچھ بھی نہ تھا۔

میں سے اچھیلیں کہکشاں ہیں  
میں سے ابھری کائنات  
یا انتشار کا آخری شعر

کوئی تو سود چکائے کوئی تو ذرے  
اُس انقلاب کا جو آج تک ادھار سا ہے  
غرض کہ جس کی حیثیت وسیع تر تاریخی حیثیت کا حصہ ہے اور یہ محض فیشن اور فارمولے یا نظریاتی  
خوش فہمیدگی کا پیدا کردہ نہیں بلکہ تجربے اور شعور کا جز ہے جس سے تو وہ شاعرانہ بیان میں وصلات  
ہے اور یہ اختیار انا اظہار پاتا ہے۔  
دائرہ میں یہ گرب کیسا دل دوز ہے جو ایک انقلاب کے مریضے سے کم نہیں

غیر بیتا اپنی ٹکھا کرتا ہوں  
اب تو تقدیر میں خطرہ بھی نہیں  
اپنے ہاتھوں کو پڑھا کرتا ہوں  
کبھی قرآن کبھی گیت کی طرح

چند رکھاؤں میں سیماؤں میں  
زندگی قید ہے سیتا کی طرح  
رام کب تو نہیں گئے معلوم نہیں  
کاش راون ہی کوئی آجاتا  
یا لیتن پران کی نظم

آسمان اور بھی اوپر کو اٹھا جاتا ہے  
تم نے سو سال میں انسان کو کیا کتنا بلند  
پشت پر باندھ دیا تھا جنہیں جلا دوں نے  
پھینکتے ہیں وہی ہاتھ آج ستاروں پہ کند  
دیکھتے ہو کہ نہیں۔۔۔۔۔

عادۂ کتنا کڑا ہے کہ سر منزل شوق  
قافلہ چند گرو ہوں میں بنا جاتا ہے  
ایک پتھر سے تراشی تھی جو تم نے دیوار  
اک خطرناک شگاف اس میں نظر آتا ہے  
دیکھتے ہو کہ نہیں۔۔۔۔۔

اور اسی کے پہلو پہ پہلو ظلمت پرستی، فرقہ پرستی، توہمات اور گمراہ کن تصورات کی یلغار ہے  
دہروہی، گمراہی، پیر تسمہ پا جس پر کہیں نے بے درپے حیلے کیے ہیں۔ آج کے دور میں جب  
آزاد ممالی جرم اور وسیع العقلمی گناہ اور سائنس فکر اور معقولیت پا پ ہیں، کہیں شاید

تہا شاعر ہیں جو ان اندھیروں کے خلاف جہاد کرتے ہیں اور اسے اپنی شاعری کا موضوع بناتے ہیں۔

کیقیاؔ اعظمی کا یہ فکری جہاد ان کی شاعری میں نت نئے رنگ روپ اختیار کرتا ہے اور انوکھی تشبیہوں، استعاروں اور تمثالوں میں ادا ہوتا ہے مثلاً:

ریت کی ناو، جھاگ کے مانگی  
کاٹھ کی ریل سیپ کے باغی  
لگی بھاری پلاسٹک کی سکیں  
موم کے چاک جو رکیں : چلیں

سوت کے چیلے موخ کے استاد  
تیٹھے دفنی کے کاپخ کے فرہاد  
عالم آنے کے اور روے کے امام  
اور اپنی کے شاعران کرام

اؤن کے تیر، روٹی کی شمشیر  
صدر مٹی کے اور ربر کے وزیر  
اپنے سارے کھلونے ساتھ لیے  
ہم خدا جانے کب سے چلتے ہیں  
نہ تو گرتے ہیں نہ سنبھلتے ہیں

کیقیاؔ کی شاعری میں احتجاج کی آواز اسی راہ سے آئی ہے وہ محض ایک وفادار اشتراک  
کی طرح نظم یا نثری موضوعات پر شاعری نہیں کرتے بلکہ اپنے وطن کے حالات و واقعات  
میں بھی اپنی نگاہیں کو ہر قرار رکھتے ہیں اور یہ کام انھوں نے خطرناک حالات میں بھی  
جاری رکھا۔ ایمر جنسی کا حال معلوم نہیں مگر اس کے ارد گرد کیقیاؔ ان چند ترقی پسند شاعروں  
میں ہیں جنھوں نے اپنے تئیکے پن کو قائم رکھا۔ مثلاً:

کچھ کنیزی جو حریم ناز میں ہیں بار یاب  
مانگتی ہیں جان و دل نذرانہ تیرے شہر میں  
جرم ہے تیری نگلی سے سر جھکا کر بوٹنا  
کفر ہے پتھر او سے گھبرانا تیرے شہر میں

یا "چراغوں"

اک دیا نام ہے آزادی کا  
اس نے جلتے ہوئے ہونٹوں سے کہا

چاہے جس ملک سے گیموں مانگو  
ہاتھ پھیلائے کی آزادی ہے

یا ان کی تازہ نظم،

ایک کروٹ اور بد لے گا ابھی ہندوستان

کیٹی کی شاعری میں جا بجا مراحات اور دفاحت کے باوجود علامتوں کو وسیع  
تر معنوی استعمال کی جو کوشش ملتی ہے اس کی سب سے واضح مثال ان کی نظم 'عادت'  
ہے جو ایک طریقے پر ان کے پورے فلسفہ حیات پر حاوی ہے،

مدتوں میں اک اندھے کنویں میں اسیر

سہرے پکھتار ہا، گڑ گڑاتا رہا

روشنی چاہیے، چاندنی چاہیے، زندگی چاہیے

روشنی پیار کی، چاندنی یاد کی، زندگی وار کی

ذات کے اندھے کنویں میں اسیر، روشنی، چاندنی اور زندگی کے تمنائیں بہت سے جدید شاعروں  
کے لیے یہ نظم قابل توجہ ہے۔

اردو شاعری میں کیٹی کی شاعری ایک مختلف قسم کی ایجری لے کر داخل ہوئی ہے  
یہ ایجری ان کے پچھلے دنوں مجموعوں (جھنکار اور آخر شب) سے مختلف ہے۔ اس نئی  
ایجری والی نظموں میں انیون گھونٹنے والی دایا، جزآخوں کے نشتر، اکثری ہوئی لاشیں،  
پیرنسہ پا، ننگی سڑکیں، ماتھے پر شبنم چھڑکنے والے ہاتھ۔ اس اعتبار سے کیٹی اردو شاعری کی  
علامتوں کو وسیع تر معنویت دینے والے فن کار ہیں اور یہ معنویت انسان کی پوری  
شخصیت کی معنویت ہے، مرثیہ سیاسی جہات یا محض اجتماعی سطحوں والی معنویت نہیں ہے،  
ادھر کچھ دنوں سے یہ ہوا چلی ہے کہ براہ راست شاعری یا کھلم کھلا سیاسی شاعری  
کے نام سے ناک بھوں چڑھائی جاتی ہے جن لوگوں کا کاروبار ہی معاملات کو الجھانا اور  
حیاتی لطافتوں میں ماورائی جھانجھنکار لانا ہے ان کی بات اور ہے۔ باقی کون اردو  
ہوگا جو راست شاعری اور کھلم کھلا سیاسی شاعری کو شجر ممنوعہ قرار دینے کی ہمت کر سکتا ہو،  
جب کہ تاریخ ادب کے اہل ترین نمونوں میں اس قسم کی نظموں کی اچھی خاصی بڑی تعداد  
ہے کھلم کھلا سیاسی شاعری اردو میں بہت کم ہوئی ہے اور یہ کوئی باعث افتخار بات نہیں  
ہے۔ کیا ہے جسے پورا کرنا چاہیے، سیاسی شاعری محض ہنگامی شاعری نہیں ہوتی سیاست  
کے وسیع تر اور زیادہ جامع شعور سے پھوٹی ہے اس کے چند اچھے نمونے کیٹی اعظمی کے ہاں  
پس گئے۔ شاعری راست ہو یا علامتی، خطیبانہ ہو یا اشاراتی، اصل مسئلہ اس کی جمالیاتی  
تہم داری، لطافت اور کیفیت کا ہے۔ شاعر حقیقی وسیع تر آگاہیوں کو ذات کا گماز اور  
جمالیاتی ارتکاز بخش سکے گا، اتنا ہی بڑا شاعر ہوگا۔ یہ آگاہیاں بھی ذاتی تجربے میں بھی سمولی  
جاسکتی ہیں اور وسیع تر سماجی واقعے یا تجربے کے بیان یا اس کے سیاسی سانچے میں بھی۔

کیفی اعظمی کے یہاں یہ دونوں قہر بے ملے ہیں۔

ان کی دو نظمیں "بوسہ" اور "مکان" —

پہلی نظم رومانی ہے مگر شاعری کی رومانیت ایک اجتماعی آہنگ پر نظم کو ختم کرتی ہے۔

لے بھر کو یہ دنیا ظلم چھوڑ دیتی ہے

لے بھر کو سب پتھر مسکرانے لگتے ہیں

دوسری نظم ایک ایسی سماجی افویت سے شروع ہوتی ہے جو مہنی کے فٹ پاتھ پر سونے والے

لاکھوں انسانوں کے لیے دردناک حقیقت ہے اور اس نظم کا اختتام مایوسی اور ماتم پر نہیں،

حوصلے اور عمل کے الفاظ میں ہوتا ہے:

آج کی رات بہت گرم ہوا چلتی ہے

آج کی رات نہ فٹ پاتھ پر نیند آئے گی

سب اٹھو، میں بھی اٹھوں، تم بھی اٹھو، تم بھی اٹھو

کوئی کھڑکی، اسی دیوار میں کھل جائے گی

کیفی کی شاعری میں رومانیت ہی نہیں، رومانویت سے پروتاری حقیقت پسندی کی

طرف موڑ ماف نمایاں ہے۔ (بیچ میں نہرو پر نظم اس آہنگ کو توڑ دیتی ہے) لیکن مظلوموں کے

ساتھ جینے، مرنے اور ان میں اپنا تشخص ڈھونڈھنے کا جو حوصلہ کیفی کی شاعری میں ہے اسی

نے انھیں نئی علامتوں میں سماجی تہہ داری اور معنویت کا تلاش اور موجد بنا دیا ہے جسے ان

کی پہچان قرار دیا جاسکتا ہے۔

ترقی پسند شاعری کا راستہ لازمی طور پر رومانوی بانپن سے ہوتا ہوا انقلابی حسیات

تک جاتا ہے لیکن انقلابی حسیات بغیر انقلابی صورت حال کے کسی راہوں سے گزرتی ہے اور

کیسے کیسے موثر اختیار کرتی ہے کن موضوعات اور علامتوں سے دوچار ہوتی ہے اور اظہار بیان

کے کن پیرایوں سے گزرتی ہے، اس کا اندازہ کیفی اعظمی کی شاعری میں نمایاں طور پر ہو جاتا

ہے۔ انھوں نے بہت شکن حالات میں بھی سپر نہیں ڈالی ہے اور اسی لیے ان کی شاعری

نڈھال نہیں، حوصلے سے محروم نہیں، ان کی آنکھیں دوپہر آسمان پر چمکنے والے ستارے سے

نہیں ہٹتی ہیں اور یہی ستارہ ان کی شاعری میں نور، رنگینی اور تازگی بکھیرتا رہا ہے۔

# ساحر لدھیانوی

## مرقع ساز، نغمہ گرا، ڈرامائی لمحوں کا شاعر

ساحر اب ہم میں نہیں ہے۔ دلوں میں اترنے والے نغمے بکھیرنے والا شاعر اچانک خاموش ہو گیا۔ ساحر نے اپنے کوپل دوپل کا شاعر کہا تھا اور اپنے عہد کے حسینوں کو اپنا دوسرا عشق پرور نذر دیا تھا۔ ساحر خاموش ہو گئے، مگر ان کے نغمے مدتوں محفل محفل گونجا کریں گے۔ ساحر کے فن کا معروفی جائزہ لیں تو سب سے چونکا دینے والی خصوصیت ساحر کے منظر نامے نظر آئیں گے۔ ساحر ان شاعروں میں ہیں جو تمثال بہ تمثال اور تصویر بہ تصویر مرتعہ سماتے ہیں۔ ان معنوں میں شاید ساحر سب سے نمایاں طور پر ایمجٹ شاعر تھے۔ ساحر تصویروں کے روپ میں سوچتے تھے، نیز مرئی تصورات کو کبھی لمس اور حسیت کی لذت دیتے تھے اور تجسیم کی صورت بخش دیتے تھے (شاید فلموں میں ان کی کامیابی کی بڑی وجہ بھی یہی تھی) مگر یہ اتنا ہی ساحر کا مزاج تھا۔ لمس کی یہ لذت اور تجسیم کی یہ صورت گری ساحر کے فن کو مصوری سے زیادہ سنگ تراشی اور صورت گری سے قریب کر دیتی ہے، مثلاً ان مصرعوں اور شعروں میں:

حسین شبنم آلود گہنڈیوں سے لپٹنے لگے مہر پیروں کے سایے

اگلے دن ہاتھ ہلاتے ہیں، پچھلی پتیلی یاد آتی ہیں  
بس اب تو دامن دل چھوڑ دو بے کار امید و  
جواں رات کے سینے پہ دودھیا آ پھل مچل رہا ہے کسی خواب میں کی طرح

انہیں بانہوں کے حلقے میں مچلتی ہوں گی تیرے مہکے ہوئے بالوں کی ادائیں اب تک

تھکاڑ جسم ہراک لہر کے جھکولے سے بری کھلی ہوئی بانہوں میں جھول جاتا ہے  
ان میں ساکت منظر نگاری نہیں ہے، بلکہ حرکت سے معمور اور رفتار اور عمل سے

بھر پور تصویریں ہیں جو خود پڑھنے والے کے تجربے کا حصہ بن جاتی ہیں اور ان میں ہر قسم کا  
یا شرکت کا احساس پیدا کرتی ہیں۔

عمل اور حرکت کی یہ تصویریں غلبی مومن تاثر کے طرز پر یکجا کر کے نئی مرتع سازی کی  
بنا ڈالتی ہیں۔ ساحر کی نظم ”پرچھائیاں“ تو خیر غلبی ڈھنگ کے مختلف مناظر ہی سے عبارت  
ہے اور اس اعتبار سے شاید اس تکنیک کی سب سے کامیاب نظم ہے، لیکن غلبی دنیا سے تعلق  
سے پہلے بھی ساحر اس طرز کی مرتع سازی کرتے رہے ہیں۔ اس کی مثالیں: ایک منظر، ایک  
واقعہ، کسی کو اس دیکھ کر، اور خاص طور پر ”صبح نوروز“ اور ”چکلے“ جیسی نظموں میں ملتی ہیں۔  
ساحر محکوم قہقروں کا شاعر ہے اور یہ امتیاز صرف ساحر ہی کو حاصل ہے کہ وہ  
لمبائی تجسیم والی تصویروں سے یہ مرتع سازی کرتا ہے۔ ساحر کی تقریباً سبھی اہم نظموں میں  
تتاو دومرئی اور لمبائی پکیروں کی مدد سے قائم ہوتا ہے سب سے پہلے ”پرچھائیاں“ کو لیجیے  
جس کی دونوں مرئی تصویریں اس طرح ایک دوسرے کے متقابل ہوتی ہیں:-

تم آرہی ہو زمانے کی آنکھ سے بچ کر      نظر جھکائے ہوئے اور بدن چرائے ہوئے  
خود اپنے قدموں کی آہٹ سے جھینپتی ڈرتی      خود اپنے سایے کی جنبش سے خوف کھائے ہوئے

تم آرہی ہو سر عام بال بکھرائے      ہزار گونہ ملامت کا بار اٹھائے ہوئے  
ہوس پرست نگاہوں کی چیدہ دشتی سے      بدن کی جھینپنی عریائیاں چپائے ہوئے  
اسی طرح ”تاج محل“ کی بنیادی آویز نثر شہنشاہ اور تاج محل بنانے والے معماروں  
کے درمیان ہے۔ شہنشاہ دولت سے معمار اور مزدوروں کی محنت خرید سکا اور ان کے  
ذریعے ان کی نہیں اپنی فوج و بکی یادگار بنانے میں کامیاب ہوا۔ یہی صورت آج کل اور  
آج کل طلوع شدہ اکیست میں بھی ہے۔ ”آج“ میں صورت حال کو ساحر نے تصویر کی  
شکل دے دی ہے۔ اس تصویر کی ترتیب نے اردو نظم کو ارتقا اور تنظیم کی نئی جہت بخش۔  
غیر مرئی اور کبھی کبھی غیر دل چسپ عناصر میں اور مناظر کو وہ اپنی صورت گری سے انتہائی دل  
آویز اور پرکشش بنا دیتے ہیں۔ مثلاً ”کل اور آج“ کی دو تصویریں:-

کل بھی بوندیں براتی تھیں  
کل بھی بادل پھیلتے تھے  
اور کوئی نہ سوچا تھا

بادل یہ انکاش کے سینے ان زلفوں کے سائے ہیں  
دوٹت ہوا پہ سے خانے ہی سے خانے گھر آئے ہیں

سرت پہ لے گی چوہاں غلبی کے چھوٹے قدموں پر سائے کے  
اُچھا اُچھا لھکتوں میں رہ گئیں آنچل جہاں آئیں گے  
(اس سوچنے پر یہ پہنا ہے محل نہ ہو کا کہ ساحر نے اس طرح دیہات کی زندگی کو جس

حسن و کیفیت کے ساتھ پیش کیا ہے اس کی مثالیں اردو شاعری میں کم ہیں۔ چرواہے، نمبی کی دھن سے گیت بوتے ہیں۔ آسموں کے جھنڈوں میں پردیسی دل کھوتے ہیں، پتنگ بڑھاتی گوری کے ماتھے سے کوئٹے لپکتے ہیں جو ہر کے ٹھہرے پانی میں تارے آنکھ جھپکتے ہیں۔ ندی کے ساز پر ملاح گیت گاتے ہیں)

ہستی پر بادل چھائے ہیں پر یہ ہستی کس کی ہے  
دھرتی پر اہرت برے گا تب تک دھرتی کس کی ہے  
بل جوتے گی کھیتوں میں لکڑی دھانوں کی  
دھرتی سے پھوٹے گی عزت فاتح کش انسانوں کی  
فصلیں کان کے عزت کش غلے کے ڈھیر لگائیں گے  
جاگیروں کے مالک اگر سب پونجی لے جائیں گے

آج بھی بادل چھائے ہیں  
آج بھی بوندیں برسیں گی  
اور کوئی اس سوج میں ہے

اس ضمن میں تصورات کو صورت حال (Situational) میں تبدیل کرنے کے ہر کا ذکر بھی ضروری ہے۔ ساتھ ساتھ بھرپور لمحات کو ڈرامائی صورت حال میں منتقل کر دیتے ہیں مثلاً آزادی کے بعد فسادات کی لہر سے متاثر ہو کر وہ اسے ایک ایسے معنی کی صورت گری کرتے ہیں جو قوم کے خیر مندوں سے اپنے نفوس کی جھولی پسارے اپنا ہنر، اپنی لے، اپنے سر اور اپنی نئی کی ہیک مانگتا ہے۔ اسی طرح دوسری جنگ عظیم کے آغاز میں جب جرمنی اور انگلستان میں لڑائی چھڑ گئی تو انھوں نے اسے پھر کسی قمار خانے میں دو جوار یوں کے جھگڑے سے تعبیر کر کے ان جوار یوں کے استبداد کے شکار عوام سے براہ راست خطاب کا وسیلہ اختیار کیا۔

مسکرا، اے زمین تیرہ دتار  
سراٹھا اے دلی ہوئی مخلوق  
دیکھ وہ مغربی افق کے قریب  
آندھیاں پیچ و تاب کھانے لگیں  
اور پرانے قمار خانے میں  
کہنہ شاطر بہم اٹکھنے لگے  
کوئی تیری دھن نہیں نکلاں  
یہ گراں بار سرد زنجیریں....

آج موقع ہے ٹوٹ سکتی ہیں (لمحہ غنیمت)

ساتر خطابت، ڈرامائیت اور جیسے مماکات سے کام لے کر تصورات کو حرکت اور عمل سے صورت حال میں ڈھال دیتے ہیں اور فی نفسہ ایک تجربہ بنا دیتے ہیں۔ اور یہ سب کچھ وہ غیر

ضروری وضاحت سے دامن بچا کر کرتے ہیں ان کی نظموں میں بیانیہ اشارے ہیں مگر بیانیہ منظر نامے بہت کم ہیں اور اس اعتبار سے وہ مردار جعفری سے متاثر ہونے کے بجائے فیض سے زیادہ قریب ہیں مگر ان کے ہاں سلام پھلی شہری (مادام، شہزادے، شہکار، ایک تصویر رنگ) مجاز (نذر کالج، شکست، ایک شام، طلوع اسٹریٹ ایکٹ)۔ جاں نثار اختر (مجھے سوچنے دے، سوچتا ہوں)۔ فیض (آواز آہ، ہراس، لمحہ غنیمت) سردار جعفری (آج، مفاہمت)۔ اختر شیرانی (متاع غیر زائل، ایک واقعہ) سنی (یہ کس کا لبو ہے، پھر وہی کف نفس) مخدوم (بلاوا) جوش ملیح آبادی (اشعار، صفحہ ۵۰ تلخیاں ہم اوں ایتھنٹک) لیکن اس وسیع اثر پذیری کے باوجود کم سے کم سات نظموں میں ساحر اپنا ایک منفرد لب و لہجہ پانے میں کامیاب ہوئے ہیں اور یہ لہجہ ٹھہر لو جیاتی تجسیم، نغمگی اور لطیف تصویروں کی مرقع سازی سے عبارت ہے، یہ منفرد لہجے والی نظمیں ہیں تاج محل، کبھی کبھی، میرے عہد کے حسینو، میرے گیت تمھارے ہیں، خوب صورت موثر، پر چھایاں اور فن کار۔ ان نظموں کے علاوہ چند غزلیں بھی ہیں جن میں ساحر کی انفرادیت ابھری ہے۔

ساحر کی نظموں میں شعری ترتیب و تشکیل کا ٹیکھا انداز ہے ایک طرح کی نظمیں تو وہ ہیں جن میں جوش ملیح آبادی کے طرز کا کیفیاتی تسلسل تو ہے کیفیاتی ارتقا نہیں ہے اگر ارتقا ہے تو زیادہ نمایاں نہیں ہوا ہے مثلاً چکلے میں تقہ پتا کیساں مفاہین یا ملتے جلتے مناظر ہر بند میں دہرائے ہیں گلو آخر کے خینوں بند عمل کے مختلف ٹکڑوں کے مرقع پیش کرتے کرتے سینوں کی جانب بڑھتے ہوئے ہاتھ زینوں کی جانب لپکتے ہوئے پائو آچلے دریچے میں پائل کی جھن جھن، تنفس کی الجھن، بد توقی چہرے اور ڈھلے بدن کے تند کرے کو ایک خطیابانہ لٹکار (Litterature) پر جا کر ختم ہوتے ہیں۔ لیکن دوسری قسم کی نظمیں وہ ہیں جو بہت زیادہ نفسی ہوتی مرتب اور مربوط ہیں۔ کبھی کبھی جیسے مرتب اور مربوط نظمیں اردو شاعری میں کم ہیں۔ ہر مصرعہ اور ہر بند سلسلہ بہ سلسلہ ارتقا کی کڑی ہے اور پوری نظم ایک دائرے میں ڈھل جاتی ہے۔ پہلا مصرعہ آخری مصرعے سے اس طرح ہم آواز ہے جیسے دائرہ نظم کے ختم ہونے کے بعد پھر سے شروع ہو رہا ہو اور پوری زندگی اسی خیال کے دائرے میں گردش کر رہی ہو۔

منہج کی گویاں چھوڑ کر تمہیل اور موثر بلاغت کے ساتھ کسی ایک ڈرامائی موثر کو بیان کر دینا بھی ساحر کی تکنیک کی خصوصیت ہے۔ وہ بہت کم بیانیہ ہوتا ہے صرف چند کیردوں سے تصویر مکمل کرتا ہے ہر فہمی مومن تاثر کے طرز پر بکھری تصویروں کی بلاغت سے مرقع سمجھاتا ہے اور کیفیات پیدا کرتا ہے وہ تصویروں اور مرقعوں میں سوچنے اور محسوس کرنے والا شاعر ہے جس کی نظر اردو شاعری میں کم یا ب ہے اسی لیے اس نغمہ گر مرقع ساز شاعر کو فاسی دنیا میں اتنی کامیابی ملی (جو اسے بہت منہگی پڑی) اور اسی لیے وہ پڑھنے والوں کے دلوں کو اس طرح چھوتا ہے کہ ان کی حیات کا حصہ بن جاتا ہے۔ ساحر اردو میں ڈرامائی لمحوں کا تمہا شاعر ہے۔

ساحر کی شاعری کے دور بہ دور ارتقا کو سامنے رکھا جائے تو ایسا لگے گا کہ ایک نوجوان نے عصفوان شباب کے نرم و نازک جذبات کی رومانوی خود رحمی سے شاعری کی ابتدا کی۔ محبوبہ کی بیونائی یا زمانے کے جبر سے جب رومانی خواہوں کا رنگ محل ٹوٹا تو گرد و پیش کے دکھ و درد پر آنکھ پڑی اور خود کو اجتماعی دکھ و درد میں گم کر دیا، پرچم لہرائے والوں کی خاطر بربط پر گانے لگا، انقلاب کے ترانے چھیڑے خود کو خوشی اور مسرت کی گربناک جدوجہد کا جز بنا لیا اور پھر چانک ایک موڑ آیا جس کے بعد وہ لبرل ازم کی طرف مڑا اور انقلاب کی جگہ محض امن اور سماجی انصاف کی مبہم اقدار کا مغنی بن گیا۔ انقلاب کا ذکر کم، قوم پرستی کا آہنگ زیادہ بلند ہوا۔ لیکن ان سبھی منازل میں ساحر سماجی شرکتوں کا شاعر بنے، گریز پائیوں کا نہیں۔ بے شک اس کی شاعری میں فکر کی صلاحیتیں اور احساس و ادراک کی عمیق گہائیاں نہیں ہیں، لیکن اس کی پوری شاعری اس کے دور کے درد و داغ و جستجو و آرزو میں براہ راست ذہنی اور حیاتی شرکت کا منظر نامہ ہے اور اسی سے ساحر کو ننگی بھی ملی اور اثر آفرینی بھی۔

قومی آزادی کی لڑائی ہو یا بحری بیڑے کی بغاوت، فقر و دار اند فسادات کی قیامت خیزی ہو یا جنگ کی تباہ خیزی، ہندو پاک لڑائی کی لعنتیں ہوں یا بین الاقوامی سطح پر رومبیا جیسے عوام دوست رہ نماؤں کی شہادت، اردو کے ساتھ بے انصافی ہو یا مزدور کسانوں کا استحصال، ساحر کی آواز نغمہ بار رہی ہے اور ان کا دل عوام کی دھڑکنوں سے ہم آہنگی کے ساتھ دھڑکا ہے اور یہی ہم آہنگی ان کی شاعری میں توانائی، مرستی اور ننگی بن کر ابھری ہے اسی لیے طبقاتی شعور کے جیسے واضح نقوش ساحر کی نظم "تاج محل" اور "نور جہاں کے منار پر" میں ملتے ہیں اتنے اردو شاعری میں کسی اور جگہ شاید کہیں ملیں۔ یہ اور بات ہے کہ اس قسم کی شاعری سماجی سطح پر انقلابی تبدیلیوں سے محرم ہوتی ہے۔ جب وہ تحریکیں جوان ہوں جو نئے نقطہ نظر کو استناد اور توانائی دے سکیں، اسی وقت ادب کی یہ نئی آواز بھی استناد حاصل کرتی ہے۔ بد قسمتی سے ۱۹۵۰ء کے بعد سے طبقاتی شعور کو ہماری انقلابی جماعتوں نے بھی قوم پرستی کے تابع کر دیا ہے اور اسی لیے ساحر کی شاعری کا یہ توانا حقہ رنگ و نور سے محروم ہوتا گیا اور ان کی شاعری بعد میں ایک نئے موڑ سے گزری۔ مگر ان حد بندیوں کے باوجود ساحر ایک بے مثال مرتب ساز، نغمہ گر اور ڈرامائی لمحوں کے شاعر کی حیثیت سے اردو ادب کی تاریخ میں مدتوں یاد رکھے جائیں گے۔

## مرزا رسوا

مرزا رسوا کا پورا نام مرزا محمد باوی تھا۔ ۱۸۵۵ء کے لگ بھگ لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ ان کے جدِ اعلیٰ مرزا رشید بیگ (ایران) سے دہلی آئے تھے اور وہاں فوج میں ملازم تھے۔ ان کے بیٹے مرزا ذوالفقار بیگ اودھ آئے اور یہاں توپ خانے میں افسر مقرر ہوئے۔ مرزا محمد باوی کے والد مرزا آغا محمد تقی فنونِ جنگ سے واقف تھے۔ مگر اسی کے ساتھ ساتھ ریاضی، عربی، فارسی اور کسی قدر انگریزی سے بھی واقف تھے۔ مرزا محمد باوی پندرہ سولہ برس کے تھے کہ والدین کا سایہ سر سے اٹھ گیا اور ان کی پرورش خالہ اور ماموں کے سپرد ہوئی، جنہوں نے خاصی بے اعتنائی برتی۔ والد کے دوستوں میں ایک جبل ساز خوشنویس تھے۔ وہ مرزا محمد باوی پر مہربان ہو گئے اور ان کی مالی اعانت اور کچھ اپنے والد کے چند مکانوں کی کرائے کی آمدنی سے تعلیم حاصل کی، پہلے سنیتھل ہائی اسکول میں اور پھر لکھنؤ کریمین کالج میں عربی، فارسی کے مدرس مقرر ہوئے۔ مرزا کے دوست ممتاز حسین کا بیان ہے کہ مغللی سے قبل مرزا محمد باوی نے ریلوے میں نوکری کی تھی اور اورسیری کا بھی امتحان پاس کیا تھا۔ علمِ کیمیا سے گہری دلچسپی تھی اور علمِ ہیئت اور کیمیا کے تجربات کرنے کے لیے ملازمت سے چھٹی لی تھی۔ فلسفہ، سائنس اور منطق کے ساتھ ساتھ دوسرے علوم میں بھی کمال حاصل تھا۔ انھوں نے اردو شارٹ ہینڈ کا کی بورڈ بھی تیار کیا تھا۔ شاعری سے گہرا شغف تھا اور مرزا دہلی کے شاگرد رشید مرزا اوج کے شاگرد ہوئے۔ شاعری میں مرزا تخلص کرتے تھے۔ مذہبیات اور موسیقی سے بھی دلچسپی تھی اور مختلف رسالے انھوں نے جاری کیے۔ حیدرآباد میں جب حکومت حیدرآباد کی طرف سے دارالترجمہ قائم ہوا تو مرزا محمد باوی رسوا دارالترجمہ سے متعلق ہو گئے۔ وہاں انھوں نے مختلف علوم کی اصطلاحات وضع کرنے اور ہندی کتابوں کا ترجمہ کرنے کا کام انجام دیا۔ وہیں ۲۱ اکتوبر ۱۹۳۱ء کو انتقال کیا۔

مرزا محمد باوی رسوا جامع حیثیات ہیں۔ ان کی تصانیف مختلف نوع کی ہیں ناولوں میں شریف زادہ، ذات شریف، امرا و جان ادا، افشائے طرز، نالہ رسوا مشہور ہیں۔

ڈراما لکھنے والوں ان کی تصنیف ہے۔ شعری تصانیف میں مثنویاں لذت فناء، امید و بیم اور متعدد غزلیں اور قصائد اس زمانے کے رسالوں میں شائع ہوئے۔ تنقیدی تحریروں میں ان کے مراسلات نہایت اہم مرتبہ رکھتے ہیں۔ فلسفیانہ کتابوں کے متعدد ترجمے اور کئی جاسوسی ناول ان کی تصانیف میں شامل ہیں۔

امرو جان ادا کے بارے میں مختلف رائیں ظاہر کی جاتی ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ یہ ناول دراصل ایک طوائف کی آپ بیتی ہے اور مرزا محمد ہادی رسوائے اس کی زبانی اس کے حالات جمع کر دیے ہیں۔ بعض کا خیال ہے کہ امرو جان ادا اور مرزا رسوا نام کے دو ٹولہ کردار مصنف مرزا محمد ہادی کے تخیل کی تخلیق ہیں۔ بہر حال یہ بات قابل غور ہے کہ امرو جان ادا میں سماجی عکاسی ایسی موثر اور دل نشین ہے کہ اس پر تخیل کا نہیں حقیقت کا شبہ ہوتا ہے۔

امرو جان ادا کا تنقیدی جائزہ لیا جائے تو اردو ناولوں میں اسے کیا مرتبہ دیا جائے گا؟ امرو جان ادا اس زمانے کی تخلیق ہے جب نذیر احمد کے اخلاقی قصے، سرشار کے تہذیبی مرقعے، عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناول شہرت اور مقبولیت پا چکے تھے اور اس زمانے کے ناولوں کا معیار بن چکے تھے۔ نذیر احمد نے معاشرت کی اصلاح کو بنیادی اہمیت قرار دی، سرشار نے تہذیبی فضا کو گویا ناول میں مرکزی حیثیت دے دی اس حد تک کہ سرشار کے فضاء آزاد کا ہیرو آزاد اور خوجی سے کہیں زیادہ خود کھنوی تہذیب ہے۔ یہاں پس منظر پیش منظر پر غالب آ گیا ہے اور فضا کی کیفیت قصے کی کہی اور واقعات کے تانے بانے کے چدرے سے پی کو محسوس نہیں ہونے دیتا۔ عبدالحلیم شرر نے تہذیبی فضا کا رشتہ تاریخ سے جا ملایا اور اسے ماضی کی توثیق بخش دی۔ مرزا محمد ہادی رسوائے امرو جان ادا میں ان تینوں طرزوں کا ایک عجیب و غریب مرکب تیار کیا۔ نذیر احمد کے اخلاقی قصوں کی طرح امرو جان ادا بھی اخلاقی تعلیم سے معری نہیں ہے اور آخری باب میں امرو جان کی بڑا راست تقریر نذیر احمد کے ناول کا حصہ معلوم ہوتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اس تقریر کے دوران مرزا محمد ہادی فلسفیانہ اقتاد طبع کی بنا پر امرو جان کی زبانی اخلاقی تصورات کے بارے میں بعض بنیادی مسائل اٹھاتے ہیں مثلاً خیر و شر کا معیار کیا ہے؟ کیا مذہبی عقائد محض روایت پر مبنی ہیں؟ سرشار کے فضاء آزاد کے طرز پر مرزا محمد ہادی رسوا امرو جان کی کہانی کو کھنوی تہذیب کے پس منظر میں سمجھاتے ہیں۔ پھر کھنوی تہذیب کا بھی وہ دور جو اقدار کی تبدیلیوں سے دوچار تھا امرو جان ادا اس پس منظر کا ایک لازمی جز ہے، ذاکوؤں کی شور و ہشتی، پہلے نوابوں کی طوائف نوازیں، عشق و عاشقی کے چرچے، اور سب سے بڑھ کر اس دور کی معاشرت کی حقیقی جاگتی تصویریں امرو جان ادا میں ہر صفحے پر بکھری ہوئی ہیں، یہ جادو ایسا سوثر ہے کہ سرشار کے فضاء آزاد کے بعد امرو جان کو کھنوی تہذیبی زندگی کا سب سے کامیاب مرقع کہا جاسکتا ہے۔

شرر کے ناولوں سے امرو جان ادا کی مماثلت اس کے تاریخی سیاق و سباق کی بنا پر ہے۔

۱۹۵۰ء میں جنگ آزادی کھنوی میں بھی لڑی گئی۔ اس جنگ کو اس ناول میں مرکزی حیثیت حاصل

نہیں ہے مگر برجیس قدر کی دوروزہ بادشاہت، اور اس دوروزہ بادشاہت کے دوران سوزخوانی کی محفلیں، شہر کی فضا، پھر انگریزوں کا قبضہ، شہر کی لوٹ مار، حضرت محل کی ہجرت، ناکارہ مصاحبوں کا ساتھ چھوڑنا، انگریزی علمداری کا آغاز یہ سب تاریخی واقعات کا ایک دل نواز اور پرکشش عکس پیش کرتے ہیں۔

مرزا محمد ہادی رسوا نے ان تینوں نایندہ اسالیب سے فائدہ ہی نہیں اٹھایا ہے بلکہ ان میں ایک نئے اسلوب کا اضافہ بھی کیا ہے، اب تک کے تمام ناولوں کے کرداروں کی حیثیت مثالی اور یک جہتی کی تھی یعنی اول تو ان میں عام طور پر ہر طرح کی بہترین خوبیاں پائی جاتی تھیں اور دوسرے ان کی اندرونی زندگی یا نفسیاتی پرست تقریباً مفقود ہوتی تھی۔ وہ اعمال کے پتلے جھنڈان کی اندرونی کشمکش کی کہانی ناول نگار بیان نہ کرتا تھا۔ امرا و جان ادا اس اعتبار سے اردو کا پہلا نفسیاتی ناول کہا گیا ہے کہ اس میں کردار یک رخے نہیں بلکہ اپنی ایک اندرونی زندگی بھی ہے اور اس اندرونی زندگی میں اقدار کی کشمکش، نیکی اور بدی کا ٹکراؤ، مجبوری اور مختاری کا تصادم بھی ہوتا ہے پھر جس کردار کو یہاں مرکزی حیثیت دی گئی ہے وہ اخلاقی اعتبار سے اعلا کردار نہیں کہا جاسکتا بلکہ سماج کے عام تصور کے مطابق اسے برا سمجھا جاتا ہے۔ مرزا محمد ہادی اس کی برائی کو تسلیم کرتے ہوئے اس کے کردار کے چند ایسے عناصر پیش کر دیتے ہیں جن سے پڑھنے والے کو امرا و جان سے نفرت کے بجائے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے کردار میں عظمت کے بعض عناصر نظر آنے لگتے ہیں۔

اس کے علاوہ بچے اور ترقی یافتہ ناول کی ایک بہت بڑی خوبی امرا و جان ادا میں یہ ہے کہ داستانوں اور قصوں کی آویزش دو ایسے افراد کے درمیان ہوتی ہے جن میں ایک اعلا اور دوسرا پست کردار کا منظر ہوتا ہے۔ ایک اچھائیوں کا اور دوسرا ہراپٹوں کا پتلا۔ پھر عام طور پر آویزش آنکھوں سے دیکھ جانے والی لڑائی کی شکل میں ہوتی ہے اور کسی ایسے مقصد کے لیے ہوتی ہے جو مرئی ہوتا ہے۔ مثلاً کس ہم کا کامیابی سے سر کرنا یا کسی قلعے کو فتح کرنا۔ ہیر و اس مقصد کے حصول کے لیے پیہم سرگرداں رہتا ہے اور ولین اس میں رہنے پیدا کرتا ہے اور عام طور پر ہیر و کی تمام تر برائیاں اسی ولین کی پیدا کردہ ہوتی ہیں۔

انسانی ترقی کی ایک نشانی یہ بھی ہے کہ جیسے جیسے انسان تہذیب کے منازل طے کرتا جاتا ہے اس میں مجرد تصورات کی شکل میں سوچنے کی صلاحیت پیدا ہوتی جاتی ہے، اس کا ذہن مرئی سے غیر مرئی کی طرف، سادہ سے پیچیدہ کی طرف، ایک رنگی سے تہ و داری کی طرف اور بیانیہ سے رمز پر اور علامتی انداز کی طرف مائل ہوتا جاتا ہے۔ ناول چونکہ داستان اور قصوں کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ ذہن کی پیداوار ہے اس لیے اس میں کردار داستان سے زیادہ پیچیدہ اور تہ دار ہوتے ہیں اور ان کی کشمکش خارجی سے داخلی ہوتی جاتی ہے۔ امرا و جان ادا اس کی ایک مثال ہے، ایک طرف امرا و جان خود نیکیوں کا بچستہ ہونے کے بجائے نیکی اور بدی کا امتزاج ہے دوسری طرف اس کی پوری زندگی کسی خارجی کشمکش سے دوچار

ہونے کے بجائے ایک داخلی سفر کی روداد ہے، اور یہ داخلی سفر انسانی زندگی کی اقدار کی دریافت اور مسرت اور معنویت کی تلاش سے عبارت ہے پھر امر او جان ادا کا کوئی ولین نہیں ہے۔ یوں کہنے کو تو دلاور خاں امر او جان کے اغوا کرنے اور اسے بازار حسن میں فروخت کرنے کا ذمہ دار تھا، لیکن اس ایک جرم کے بعد وہ گویا اسٹیج سے غائب ہو جاتا ہے اور امر او جان کی زندگی سے کھلونے کی طرح کھیلنے والی طاقت دلاور خاں یا خانم نہیں بلکہ وہ ان دیکھی قوت ہے جسے سماج کہتے ہیں اور جس کا کوئی جسم نہیں ہے یہ ہمارے آپ کے تعصبات و تصورات کا نام ہے دوسرے لفظوں میں امر او جان ادا میں نہ کشمکش مرئی ہے نہ مرئی مقاصد کے لیے ہے نہ مرئی طاقتوں کے خلاف ہے، بلکہ اس کشمکش کی نوعیت داخلی اور تہذیبی ہے اور امر او جان جس اندھی طاقت کے ہاتھ میں پکڑی کے جائے میں ایک حقیر کھس کی طرح پھنسی ہوئی ہے وہ ہمارے ان دیکھے سماجی تصورات ہیں۔

پلاٹ کی ترتیب اور تشکیل کے اعتبار سے بھی امر او جان ادا اپنے دور کے ناولوں پر اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ امر او جان ادا کا پلاٹ نہ تو فسانہ آزاد کی طرح ڈھیلا فوہالا ہے نہ نذیر احمد اور ثمر کے ناولوں کی طرح کسا بندھا ہوا ہے، بلکہ ان دونوں کے درمیان میں اس کی حیثیت ایک کھلے ڈلے مگر دل چسپ اور غیر ضروری واقعات سے مبرا ناول کی ہے۔ مرزا رسوا نے تکنیک میں سیرت نگاری اور ناول کی سرحدیں ملا دی ہیں اور سیرت نگاری کے فارم کو اختیار کرنے کی بنا پر اس میں ایک فطری کشادگی اور قدرتی بے تکلفی پیدا ہو گئی ہے۔ یہاں قصہ اتنا اہم نہیں رہتا جتنا خود امر او جان کا کردار، اور اسی لیے معمولی معمولی واقعات بھی امر او جان کی زندگی کا جزو ہونے کی بنا پر دلچسپ اور باسمنی ہو جاتے ہیں۔

امر او جان ادا کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ بظاہر ایک زندگی کے چند کچھڑے ہوئے واقعات کا مجموعہ ہونے کے باوجود ان واقعات کی ترتیب میں ایک اندرونی تکمیل کا انداز موجود ہے۔

مثلاً امر او جان کے اغوا ہونے کا رشتہ ایک طرف یہ المیہ امر او جان کے اپنے مال پر بھائی سے اچانک ملاقات سے نقطہ عروج تک پہنچتا ہے اور دوسری طرف اس داستان کا اختتام یہ دلاور خاں کے سزا پانے سے ہوتا ہے۔ اسی طرح لبسم اللہ کے عشق میں نواب صاحب کی ناکامی اور دو بے کی کوشش کا سراں کے دو بارہ اعلا مراتب تک پہنچنے کے قہقہے سے مل جاتا ہے، اسی طرح امر او جان کے ساتھ جو لڑکی کریم کے مکان کی کوکھ میں قید تھی وہ ایک شمول گھرانے کی بیگم بنتی ہے، خورشید کی گم شدگی کی داستان کی کڑیاں کا پیور میں جا کر مٹی میں یہاں خورشید، اطمینان اور آسودگی کی زندگی گزار رہی ہے۔ اسی طرح سلطان صاحب کا امر او جان سے لگاؤ اور بچا صاحب کے زخمی ہونے کا قصہ، آخر سلطان صاحب کی امر او جان سے اچانک ملاقات کی شکل میں پورا ہوتا ہے۔ پھر لطف یہ ہے کہ ان واقعات میں اکثر کی کڑیاں مصنوعی طور پر جوڑی ہوئی معلوم نہیں ہوتیں۔

مزار سوا کا ایک اور کمال جذبات نگاری ہے۔ ان کے کردار جیتے جاگتے انسان ہیں اور ان کی زندگی مختلف سماجی مصلحتوں، تہذیبی قدروں اور اندرونی آویزشوں سے عبارت ہے۔ ان کرداروں کے چھوٹے چھوٹے مکالموں یا معمولی سے معمولی عمل کے پیچھے جذبات اور اقدار کا جوا لکھ دیکر رہا ہے۔ بسم اللہ کے کہنے پر مولوی صاحب کا اپنی جان کی پروا نہ کر کے درخت کی پھٹنگ تک چڑھ جانا، یا بسم اللہ کا نواب صاحب کے منیم سے سونے کے کڑے اینٹھنا، ایک طرف نواب صاحب سے بیٹھی بیٹھی باتیں کرنا اور خانم کی تنقید کرنا اور دوسری طرف خانم کی مصلحتوں میں شریک ہو کر ان سے قطع تعلقی کر لینا، ان سب واقعات کے پیچھے جذبات کی لطیف لہروں کو مزار سوا نے بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ مختلف مواقع پر امراو جان کی اندرونی کشمکش کا بیان بے مدد دل کش اور لطیف ہے۔ مثلاً عنفوان شباب کے دور کے جذبات کی تصویر کشی بڑی خوبی سے کی گئی ہے۔ جذبات نگاری کے اسی کمال کی بنا پر امراو جان کو اردو کا پہلا نفسیاتی ناول کہا گیا ہے۔

آخر میں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ امراو جان ادا کا مرکزی خیال کیا ہے؟ محض ایک طوائف کی زندگی کا بیان دل چسپ ضرور ہو سکتا ہے مگر اس وقت تک ادبی اور فنی عظمت حاصل نہیں کر سکتا جب تک اس میں گہری معنویت پوشیدہ نہ ہو۔ وہ معنویت کیا ہے؟ یہ سوال اس لیے بھی اہم ہے کہ مرکزی خیال کے تعین کے بعد یہ طے کیا جاسکتا ہے کہ امراو جان ادا کے کون سے واقعات اس مرکزی خیال کو پیش کرنے کے لیے ضروری تھے اور کون سے غیر ضروری۔ امراو جان ادا میں واقعات کے ایک منطقی ربط پر سب سے زیادہ زور دیا گیا ہے۔ امراو جان اپنی آخری تقریر میں بھی تدبیر کو سب سے زیادہ اہم قرار دیتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انسان مکمل طور پر اپنے حالات پر قابو حاصل نہیں کر سکتا، اتفاقات سے مفر نہیں اور ہر شخص کو اپنی زندگی میں ایسے واقعات ضرور پیش آتے ہیں جن پر اس کا کوئی اختیار نہیں۔ مثلاً خود امراو جان کے اغوا کی ذمہ داری اسی کے اعمال پر عائد نہیں ہوتی، بلکہ اس کے والد اور دلاور خاں کی باہمی دشمنی پر ہے۔ لیکن اس مجبوری کے باوجود انسان چند مجبوریوں سے بھڑکنے کے بعد اپنی تدبیر اور تدبیر سے زندگی کو اپنے لیے جنت بنا سکتا ہے۔ محض تقدیر کو الزام دینا یا بہتری کے لیے سجزوں کا انتظار کرنا مناسب نہیں، اور دراصل تقدیر کے بجائے تدبیر پر بھروسہ، اور عقیدے سے زیادہ عقل پر اعتماد مزار سوا کے دور کا نہایت اہم تصور تھا، اس تصور کے پیچھے قدیم اقدار سے نئی اقدار تک رسائی کی پوری داستان پوشیدہ ہے۔ مرنے کی تدبیر یاں کوئی حقیقی تصور نہیں ہے بلکہ عملی زندگی کو خوش گوار اور ہامعنی بنالینے سے عبارت ہے۔ اسی لیے عصمت فروشی سے تائب ہونے کے بعد امراو جان تصور پرست کردار کی طرح اپنا پہلا طرز زندگی نہیں بدلتی اور اپنے رہنے بسنے کے ڈھنگ میں بنیادی تبدیلیاں کرنے کے بجائے محض توازن، اعتدال اور میانہ روی پر اکتفا کرتی ہے۔

انداز بیان اور لطیف زبان کے اعتبار سے بھی امراو جان ادا اردو کے چند کامیاب

ترین ناولوں میں ہے۔ اس میں نہ تو سرشار کے منہ انداز کا لہجہ دار انداز بیان ہے جس میں سجاوٹ اور مرفص کاری کو زیادہ دخل ہوتا ہے نہ نذیر احمد کی ثقہ اور کس قدر خشک انداز تحریر ہے۔ مزار سوانے اس قفقہ کو امراد جان کی زبانی بیان کر کے نسوانی زبان کی گھلاوٹ، نرمی اور بے تکلفی اور رنگینی پیدا کرنے کا جواز نکال لیا ہے۔ انداز بیان سادہ بھی ہے اور رنگین بھی، لیکن یہ رنگینی مرفص کاری سے پیدا نہیں ہوتی ہے بلکہ گفتگو کے لب و لہجے اور بے ساختگی سے ابھری ہے۔ پھر اس بیان میں مزار سوانے محاورے کے چننا رے کو بھی برقرار رکھا ہے اور ایسے حدود الفاظ اور اصطلاحات برتتے ہیں جو خاص گفتگو کی نمکالی بول چال میں رائج تھے۔ انداز بیان کا سب سے بڑا حسن یہ ہے کہ نثر کی سادگی اور بے ساختگی قائم رکھتے ہوئے اس میں رنگینی اور لطافت پیدا کیا جائے اور نثر کی وضاحت، سلاست، ربط و ترتیب کو ہاتھ سے نہ جانے دیا جائے۔

انداز بیان کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں شخصیت کا پورا انوکھا پن اور ندرت احساس ادا ہو جائے، اور اس اعتبار سے امراد جان کا اسلوب ناول کی جان ہے۔ اس میں قفقہ بیان کرنے کا ہنر ہی نہیں ملتا بلکہ معصن کے ندرت احساس کی بے نظیر مثالیں ملتی ہیں امراد جان کی زبانی خورشید جان کے من کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”چہرہ اداس اداس ہے۔ ہائے وہ اداسی مجھے غضب کر رہی ہے۔ اس وقت اس پری پیکر کی صورت دیکھنے سے دل پسا جاتا ہے اور تو کوئی مثال اپنے دل کی حالت کی سمجھ میں نہیں آتی یہ معلوم ہوتا تھا کہ کس اچھے شاعر کا کوئی شعر درد آمیز سنا ہے اور دل اس کے مرے لے رہا ہے۔“

اس سے امراد جان ادا کے انداز بیان کی بلاغت، اشاریت اور لطافت کا اندازہ ہو سکتا ہے۔

ان تمام خصوصیات کی بنا پر یقیناً امراد جان ادا ہمارے ادب کے بہترین ناولوں میں شمار کیا جائے گا۔

# پریم چند

## زمانہ، ذہن اور آرٹ

یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ پچھلے چند سال ہمیں بعض نہایت اہم مفکر، شاعروں اور دانشوروں کے سو سالہ جشن منانے گزرے ہیں۔ اقبال، محمد علی جوہر، فانی، حسرت، آغا حشر کاشمیری اور اب پریم چند۔ ظاہر ہوتا ہے کہ سو سال قبل ہمارے سماج کے سامنے کوئی ایسی لاکڑ تھی جس نے نئے سوالوں کے نئے جواب ڈھونڈنے پر ملک کو مجبور کر دیا تھا۔ اور اگلی عہد آفریں سوالوں کے جواب ڈھونڈتے ڈھونڈتے بعض بُرے ذہن اور بُرے ہو گئے اور ان کی آواز پورے دور کی آواز بن گئی۔

جب بنوں کے سایے لمبے ہونے لگیں اور تذلیل و تحقیر وقت کا دستور بن جائے تو انوار اور قوم اپنے تشخص کی تلاش کے لیے مجبور ہو جاتے ہیں ہمارے اس نابالغ قبیلے کو بھی یہی صورت حال درپیش تھی غلامی کا زمانہ تھا اور یہ غلامی محض سیاسی نہیں تھی ذہنی اور تہذیبی بھی تھی اور ہمارے مغرب آقا اور ان کے ہم نوا اور ان کے آلہ کار بار بار ہمیں یاد دلاتے تھے کہ ارتقا کی دوڑ میں ایشیا اور خاص کر ہندوستان بہت پیچھے رہ گیا ہے اب سوا اس کے چارہ نہیں کہ مغرب کے سانچے میں خود کو ڈھالیں اور اپنی گزشتہ گمراہیوں سے توبہ کر کے نئی منزل کی طرف گامزن ہوں۔ یورپ ہندوستان کے لیے غلامی کی لعنت اور صنعتی انقلاب سے پیدا شدہ تہذیبی ترقی کی نعمت دونوں ایک ساتھ لے کر آیا تھا پریم چند کے دور تک کارڈو ناول اس دوراے سے آگے نہیں گیا تھا یہاں صاف کھٹک تھی تو تبدیلی کی ناگزیریت کو بدلنا مقدر ہو چکا تھا اور ماضی سے لگاؤ کے باوجود اس کی طرف لپٹائی ہوئی نظروں سے بار بار پلٹ کر دیکھنے کے باوجود مغرب ہماری تقدیر بن چکا تھا یہ کیفیت نذیر احمد کے ناولوں میں — خصوصاً ابن الوقت میں اور سرشار کے فضاءِ آزاد میں نمایاں تھی۔ ہاں شرر کے تاریخی ناول ماضی میں اعتماد کا سہارا ڈھونڈتے تھے اور رسوا کی اسراؤ جان گویا اس قدیم کھنوی تہذیب کی تشکیل تھی جو ایک معصوم



اور یہ تسلیم ورفہ یہ قربانی اور ایثار کچھ عورتوں ہی کے لیے مخصوص نہیں ہے ہم پریم چند نے اسے انسانی کردار کی کوئی، انسانی شخصیت کی تکمیل کا وسیلہ اور انسانی مسرت کی معراج مانا ہے۔ ان کے سارے اہم کردار ذات اور غیر ذات کے اسی موڑ پر اگر مرحمت حاصل کرتے ہیں۔ سور داس سے ہو ری ملک، سکینہ سے مالتی ملک، امرت رائے سے دیو کار ملک، فرد کو سماج سے ہم آہنگی کے ذریعے اپنی جس تکمیل کی خواہش یہاں نظر آتی ہے، وہ اقبال کے تصور پیچیدگی کی یاد دلاتی ہے جس میں خودی کی تکمیل کے لیے صرف انفرادی خواہش اور آرزو کا آتش فشاں بیٹے میں تپاں رکھنا اسی وقت سود مند ہوتا ہے جب اس کی گرمی اور تڑپ کو سماج یا ملت کی خواہشات اور بہبودی کا تاجیلع کر دیا جائے۔ خودی ابلیس ہے اور بے خودی سے پیوند ہو کر مرد کامل بن جاتی ہے۔ پریم چند اپنی رموز بے خودی سے فرد کی تکمیل کے خواہش مند ہیں کہ پریم چند اور اقبال دونوں کے سامنے زمانے نے فرد کی تکمیل اور فرد کے سماج آفریں منصب کا سوال یکساں طور پر لاکھڑا کیا تھا۔

اقبال اور پریم چند کے درمیان مماثلتیں یہیں ختم نہیں ہوتیں دونوں فن کی مقصدیت کے حامل ہیں۔ دونوں مغرب کی صنعت زدہ تہذیب میں روح انسانی کو گم ہونے محسوس کرتے ہیں اور سور داس تو زمین کو فیکٹری کے لیے دینے کے بجائے بھان دے دینا زیادہ پسند کرتا ہے۔ دونوں فن میں کائنات (سختی اور درشتی) کے قائل ہیں۔ اقبال نے کونٹے کے ہیرا بن جانے کا سبب ہی اسی سختی کو قرار دیا تھا۔ دونوں ہندوستان کی طرف دیکھتے ہیں روحانیت کی طرف بھی دیکھتے ہیں اور مذہب کی نئی توجہ کی طرف بھی کسی نہ کسی حد تک متوجہ ہوتے ہیں۔ اقبال خودی کے ذریعے اور پریم چند کچھ دنوں آریہ سماجی اثر اور کچھ دن بعد گاندھی جی کے اثر کے ذریعے دونوں آرزو کے قائل اور ربط ملت کے حامی ہیں اور دونوں اشتراکی نظام کو تقریباً یکساں طور پر لپیک کہتے ہیں۔

اور یہ مماثلتیں محض انہی دونوں فن کاروں کے درمیان نہیں ہیں۔ آغا حشر افغانی کے درمیان ایک طور پر اور محمد علی اور حسرت سے دوسری جہت سے موجود ہیں ان مماثلتوں پر نظر کیجیے تو جبرمن مارکس نقاد والیٹن بنجمن اور فرانسیس نقاد پیرے شے رے Proudhon کی یہ بات سچی معلوم ہونے لگتی ہے کہ تخلیق فن کار خالق نہیں عصری حیثیت کے اجزا اور عناصر کوئی شکل میں شکل کرنے والا ہے۔

The author is essentially a producer who works up certain given materials into a new product .... process of transformation of a determinate given raw material into a determinate human labour, using determinate means ( of production) The artist uses certain means of production - the specialised techniques of his art to transform the materials of language and experience into a determinate product - as quoted by Terry Eagleton: Marxism and literary criticism, London. P 64

آغا حشر کے ڈراموں میں تقریباً انھیں مسائل کی گونج ہے جو پریم چند کے ابتدائی ناولوں میں موضوع بحث بنے ہیں مثلاً بیوہ کی شادی، طوائفوں کا مسئلہ، مذہب کے خود ساختہ اجارہ داروں کی تفرقہ پر دازیاں (اسرار معابد اور یہودی کی لڑائی دونوں کی مماثلت) محمد علی کی حیثیت گوسپاسی ہے مگر آزادی کی تڑپ اور مغربی استحصال اور استبداد کے خلاف خود کے اعلان جنگ کی جرأت مندی اور اس کی سماج آفرینی ان کے مضامین اور اشعار و دونوں میں یکساں طور پر نمایاں ہے جو پریم چند کے مجموعے ”سوز و وطن“ سے لے کر میدانِ عمل تک کو جگمگاتی ہے جسرتِ موبائی کی سیاست بھی انھیں اپنی عصری حیثیت سے ملاتی ہے۔ اشتراکیت کی طرف ان کا رخ اور روحانیت کی طرف ان کا رویہ اور غزل میں ایک خاص انفرادی آرزو مندی اور نشاطِ درو مندی کی فضا سوز ہے خودی کی اسی سرشاری کی یاد دلاتی ہے جو خود پرستی سے نہیں اشار پرستی سے ابھرتی ہے پھر فانی ہیں جو فرد کے اس کرب کے راز داں ہیں جس کی تکمیل آرزو کے راستے سماج نے روک رکھے ہیں اور جو اپنے تشخص کی جدوجہد میں ٹوٹ تو سکتا ہے جھک نہیں سکتا۔

گویا پریم چند کے دور کی حیثیت بار بار فرد اور اس کی تکمیل کے درمیان حائل غلام کی طرف اشارہ کر رہی تھی یہ غلام کو نئے جتنوں نے انسان سے جینے کا حق اور مسرت کا قریب جھین لیا تھا۔ جتنوں نے اس کی شخصیت کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے اس کی شخصیت کے ایک حصے کو دوسرے حصے سے برسرِ پیکار کر دیا تھا۔ اس کے پورے وجود کو منہ کر ڈالا تھا اور اسے جنگلی جانور میں تبدیل کر دیا تھا۔ اور یقین مانیں یہ محض اعتبار سے نہیں ہیں (مرزا لال سین نے پریم چند کی کہانی ”کفن“ پر اپنی فلم میں ٹھیسو اور مادھو کی جانوروں سے مماثلت پر خاصا زور دیا ہے۔ دونوں اسٹریٹن المخلوقات کے بجائے معمولی جانوروں کی حیوانی سطح پر زندہ رہنے کے لیے مجبور تھے۔ انھوں نے جان لیا تھا کہ محنت انھیں سودگی نہیں دے سکتی، محنت کا پھل دوسرے جھین لے جاتے ہیں اس لیے محنت کرنا ہی حماقت ہے زمین سے نکال کر چرانے ہوئے آلوں کی غذا، سستی اور ٹکے پن میں پڑے رہنا ان کی عادت اور مستی اور حیوانی نشاط ان کا مقصد حیات)۔ فرد اور اس کے سماج سے عدم مطابقت گویا پیداواری نظام اور پیداواری رشتوں کے درمیان اس تضاد کی نشان دہی کر رہے ہیں، جو سماج میں انقلاب کا پیش خیمہ ہوتے ہیں۔ پریم چند اسی عصری حیثیت کی آواز ہیں۔ یہ عصری حیثیت سماجی استحصال کی اسی جبر سے تنہا ہوئی حیثیت ہے جو اپنی تکمیل کے لیے مضطرب ہے۔ اس اضطراب نے ہمارے سماج اور اس کی اقتدار ہی کو نہیں ہماری شخصیتوں کو، ہمارے اندرون کو، ہماری ذاتی زندگی کو پارہ پارہ کر دیا۔ اس کا ایک مرکزی سبب تھا سیاسی غلامی اور اس سے پیدا ہونے والا نوآبادیاتی نظام۔ پروفیسر پن چند نے اپنے جبل پور کی انڈین ہسٹری کانگریس کے خطبہ صدارت ۱۹۰۷ء میں بجا طور پر

اشارہ کیا تھا کہ نوآبادیاتی نظام نے ثقافتی سطح پر سارے رشتوں اور اقدار کو منقلب کر دیا۔

Colonial modernisation involved not only the Indian economy but also the patterns of social political, administrative, and cultural life. A whole world was lost, and entire social fabrics was dissolved and new social framework came into being that was stagnant and decaying even as it was being born. To turn around a well-known phrase, India underwent a through going colonial "cultural revolution." P. 8

آگے چل کر اس کے بعض مظاہر کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

.... the emergence of a new status system or hierarchical ladder of success; the structuring into the administrative machinery of corruption and an attitude of neglect, hostility, and oppression towards the common people, breakdown of old loyalties and value systems leading to increasing social atomisation and anomie (or normlessness); the emergence of an intelligensia which on the one hand, accepted the role of an intellectual satellite of the metropolis even when struggling against it in the realm of economy and politics. P. 19

ظاہر ہے اس صورت حال میں شخص اور انفرادی تکمیل ذات کا راستہ جو سماج سے ہم آہنگی کی راہ ہے سماج کے موجودہ نظام کے ساتھ آویزش سے ہو کر گزرتا تھا۔ ٹکرائے کے بغیر چارہ نہ تھا اور یہی تکمیل ذات اور عرفان ذات کا وسیلہ تھا۔

فرد سماجی تبدیلی کے قانون پر نظر رکھے بغیر سادہ دلی اور خلوص کے ساتھ ایسی سماجی شکنجوں سے ٹکرا جائے تو فانی کی قنوطیت ابھرتی ہے جس میں درو کی دل دوزنمگی ہے مگر کائنات آفرین کی قوت نہیں پریم چند اس ہفت خوان میں مختلف منزلوں سے گزر رہے ہیں۔ نہ ملا فانی ہی کی طرح سماج سے ٹکرائی اور ٹکرا کر پاش پاش ہو گئی۔ شروع کے ناولوں کے کردار سماجی اصلاح کے دائرے سے گزرتے ہیں اور فرد کی باطنی اور روحانی تطہیر کے ذریعے تکمیل کی تلاش کرتے ہیں اور ناکام رہتے ہیں آہستہ آہستہ یہ آسان اور آدرش وادی حل اپنی کشش کھونے لگتے ہیں۔

اس ضمن میں پریم چند کے ناولوں کے اختتام اور ان کے موضوعات پر غور کرنا نامناسب نہ ہوگا۔

۱۔ ہم خرمادہم ثواب ۱۹۰۵ء۔ امرت رائے ایک چوہ پورنا سے شادی کر لیتا ہے مگر اس کی پہلی محبوبہ پریمیا کا شوہر دان ناتھ جب امرت رائے کو قتل کرنے آتا ہے تو اسے پچانے میں پورنا جان دے تپتی ہے

۲۔ (ن نوٹس مضمون کے اخیر میں دیے گئے ہیں)

۱۔ اور پریمیا اور امرت رائے کی شادی ہو جاتی ہے۔ سنہ اشاعت ۱۹۱۲ء  
۲۔ جلوہ ایثار ۱۹۰۶/۱۹۰۷ء۔ برجن شاعری اور بھگتی میں کھو جاتی ہے۔

۳۔ جوہ ۵ — پورنا بیوہ ہو جاتی ہے اور بدری پر شاد کا آوارہ مزاج لڑکا اس کی عصمت پر حملہ کرتا ہے، امرت رائے کے ودھوا آشرم میں اسے عزت کی زندگی حاصل ہوتی ہے۔

۴۔ بانا تحسن ۱۹۱۶ء — پدم منگہ سمن کو گھر سے نکالنے پر پچھتاتے ہیں اور سمن کے لیے جوہوا ہو گئی ہے گجادر جو سادھو ہو گیا تھا بیسواؤں کے لیے سیوا سدن قائم کرتا ہے اور سمن اس کی فکر مقرر ہوتی ہے۔

۵۔ گویشم عافیت ۱۹۲۲ء — گیان شنکر مکاری سے گایتری کی ساری دیکھیں جایدا پرانے بیٹے مایا کے لیے قبضہ کر لیتا ہے اور مایا اسے کسانوں میں بانٹ دیتا ہے۔

۶۔ فرما ۱۹۲۷ء — نرملہ جینز ہونے کی وجہ سے ایک ادھیڑ عمر کے شوہر سے شادی کرنے پر مجبور ہوتی ہے اور آخر کار خانگی مصیبتوں سے تنگ آکر خود کشی کر لیتی ہے۔

۷۔ غبن ۱۹۲۸ء — حالبا اپنے شوہر کو جس نے اس کے لیے زیورات خریدنے کے واسطے بینک میں غبن کیا تھا، غبن کی رقم بینک میں جمع کراتی ہے اور پولیس کے چنگل سے نجات دلواتی ہے۔

۸۔ چوگان ہستی ۱۹۲۲ء — ونے اور صوفیا جو پانڈے پور کے مظلوم کسانوں کے بھروسہ ہیں خود کشی کر لیتے ہیں سو داس اپنی زمین کو فیکٹری کے لیے خریدے جانے کی مدد و جد میں زخمی ہو کر دم توڑ دیتا ہے۔

۹۔ پردہ مجاز ۱۹۲۶ء — چکر دھر سادھو ہو کر بستی بستی گھومنے لگتا ہے اور ہیندر چکر دھر کے بیٹے شنکر دھر کی شکل میں دوبارہ جنم لیتا ہے اور نفس کی کشمکشوں کی بنا پر تشنہ کام آرزوؤں کے ساتھ ایک بار پھر دنیا سے ناکام رخصت ہوتا ہے۔

۱۰۔ میدان عمل ۱۹۳۲ء — لالہ سرکانت، سکھدا، منی اور افسر سلیم سب کسانوں کی تحریک میں شریک ہو جاتے ہیں اور امرکانت کے حامی بن کر جیل کانتے ہیں۔ سکینہ کی شادی سلیم سے ہو جاتی ہے۔

۱۱۔ گنودان ۱۹۳۵ء — ہوری اپنی چھوٹی سی آخری خواہش پوری نہیں کر پاتا دنیا سے ناکام رخصت ہوتا ہے اور وضیا کہتی ہے گھر میں گیارہ آنے ہیں یہی ان کا گنودان ہے۔

ان خاتموں کے مطالعے سے پریم چند کے فکر و فن کے تاریخ وار ارتقا کا تجزیہ بھی ممکن ہے جو سردست ہمارے موضوع سے خارج ہے مگر مختلف مسائل کے ان کے

جو نیز کردہ حل پر نظر ڈالی جائے تو دو حصا آخرم اور سیوا سدن قائم کر دینا یا کسی نہ سکون  
گرفتے میں سماجی فلاح کے کام شروع کرنا، سادھو ہو جانا یا بھکتی اور شاعری میں کھوجانا  
بہت آگے بڑھے تو زمین کسانوں میں تقسیم کر دینا ہی کم سے کم فوری طور پر کافی معلوم  
ہوتا ہے لیکن جیسے جیسے پریم چند کا ذہن زیادہ بالیدہ ہو جاتا ہے وہ حقیقتوں کی سنگینی  
کے زیادہ قائل ہوتے جاتے ہیں اور جب سور داس پانڈے پور کی لڑائی میں ہار مانتا ہے  
تو اس کے ہونٹوں سے یہ دردناک جملے بھی ٹپک پڑتے ہیں۔

”بس بس۔ اب مجھے کیوں مارتے ہو۔ تم جیتے اور میں ہار۔ یہ بازی تمھارے  
ہاتھ رہی۔ مجھ سے کھیلتے نہیں بنا۔ تم مانے ہوئے کھلاڑی ہو۔ دم نہیں  
اکھڑتا۔ کھلاڑیوں کو ہلا کھیلتے ہو اور تمھیں حوصلہ بھی اچھا ہے۔ ہمارا دم  
اکھڑ جاتا ہے۔ ہم ہانپتے ہیں ہم کھلاڑیوں کو ہلا کر نہیں کھیلتے یہ صفوہم

یہ احساس دھیرے دھیرے پختا جاتا ہے کہ مسائل کا حل نہ افراد کی طلبِ باہمت  
میں پوشیدہ ہے نہ سماجی اصلاح کے عارضی اقدامات میں — اس نظام کے اکھاڑ  
پھینکے بغیر کوئی دوسرا راستہ نہیں ہے جس نے انسانوں کو حیوان بنا دیا ہے اور اس کو بھوکے  
شکاری کے خون آلود پنجوں اور دانتوں میں تبدیل کر رکھا ہے یا پھر مجبور اور بے بس شکار  
کے بیچ و تاب کی شکل دے دی ہے اور نظام کا اکھاڑ پھینکنا کوئی ہنس کھیل نہیں۔ ہزاروں  
لڑائیاں ہاری جائیں گی ہزاروں لاکھوں انسان اپنی جان سے گزریں گے تب کہیں یہ نظام  
انسان کو آزادی کا ایک سانس لینے دے گا۔ سنگین احساسِ پوری قوت کے ساتھ پریم  
چند کی کہانی ’کفن‘ میں ظاہر ہوا ہے جو بقول ڈاکٹر قاضی عبدالستارؒ جدید کہانی کا نقطہ  
آغاز، ہے اور جس نے انسانی خط و خال پر منڈھے ہوئے انکسپشن حسن کے نقلی چہرے  
توڑ دیے اور انسان کو اس کے حقیقی روپ میں دیکھنے کی کوشش کی اس کے داغوں اور  
اور زخموں کے مرہم کا خواب دیکھا۔

دراصل کفن، داغ اور زخم کے مرہم کا خواب دیکھتا نہیں، دکھاتا ہے اور اس  
اعتبار سے اس کا مختصر سا تجزیہ بے محل نہ ہو گا یہ کفن، میں پہلی بار پریم چند سماج کی  
کتھوڑی بہت اصلاح کی جگہ اس کے مسلمات پر براہِ راست اور دو ٹوک حملہ کرتے ہیں  
اور وہ بھی اس طرح کہ مذہبی رسوم یا مولوی پنڈت، مہنت اور صوفیوں ہی کے اجارہ  
داری پر غریب نہ پڑے تو پورا سماج بلبلا اٹھے آخر مردے کو کفن دینا کیا فوری ہے خاص  
طور پر اسے جسے زندگی میں پہننے اور بھنے کو معمولی کپڑے بھی میسر نہ آئے ہوں یہ وہی پریم  
چند ہیں جو مرنے کے بعد ہواری کے گٹھوان کے ارمان پر پورا ناول لکھ چکے ہیں۔ وہ اچانک  
پاٹ کر پوچھتے ہیں کہ آخر مردے کے کفن پر پیسا فنانے کرنے کے بجائے مظلوم انسانوں  
کو جن کی زندگی جانوروں سے بدتر ہے، اس رقم سے دولچے نشاٹ اور خوش وقتی بے صیہ

آجائیں تو کیا یہ کفن دینے سے کہیں بہتر کار ثواب نہیں ہے اور اس خیال کے لیے ٹیکنک کی جو بساط انھوں نے جمائی ہے اس کی ہلاکت قابل غور ہے۔

کہانی کے پہلے جملے میں باپ اور بیٹا ایک ٹچے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے بتائے گئے ہیں یہ بچا ہوا الاؤ گویا وہ پورا سماجی نظام ہے جس کے اندر آپ کوئی نئی چنگاری کوئی نواے سینہ تاب باقی نہیں جو اپنے امکانات ختم کر چکا اور اب شخصیتوں کو کچلنے والا بوجھ بن چکا ہے۔ جائزوں کی رات ہے۔ غفا سناٹے میں غرق۔ سارا گانو تاریکی میں جذب ہو گیا ہے۔ گویا دو افراد اور ان کے سامنے کا یہ الاؤ پوری کامنات سے کٹا ہوا ایک تنہا منظر ہے جس کے سارے رشتے اور کبھی کڑیاں اور رابطے ٹوٹ چکے ہیں۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ ٹوٹے ہوئے رابطوں اور رشتوں کے منظر نامے میں باپ اور بیٹے (اور دور سے آتی ہوئی بیٹے کی بیوی کی درمیں ڈوبی کراہ) ہی کا رشتہ باقی ہے، جو انسانی استحصال کے نسلاً بعد نسل چلے آتے ہوئے سلسلوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور یہ سلسلہ اس بچے تک پھیلتا نظر آتا ہے جو ابھی پیدا نہیں ہوا ہے اور جس کی پیدائش ماں کو دردزہ میں مبتلا کیے ہوئے ہے۔

باپ اور بیٹا دونوں حیوان ہو چکے ہیں دونوں گویا قہاٹلی دور کے جانور نا انسانوں کی طرح زندہ ہیں زمین کے اندر سے آؤ کھود کھود کر کھاتے ہیں اور مٹر اکھاڑ لاتے یا دیش پانچ گئے توڑ لاتے پانی پیتے اور وہیں الاؤ کے سامنے دونوں اپنی دھوتیاں اوڑھ کر پافو پیٹ میں ڈالے سو جاتے جیسے دو بڑے اڑور کنڈیاں مارے پڑے ہوں۔ ان میں سے کوئی بھی جیتی ہوئی مرنی ہوئی عورت کی خدمت نہیں کرتا اور ان کی یہ بے دردی اور شقاوت محض اس وجہ سے ہے کہ بقول مادھوان سے "اس کا ٹر پنا اور ہاتھ پافو پٹکنا نہیں دیکھا جاتا اور وہ اسے دیکھنے کے علاوہ اور کچھ کر بھی نہیں سکتے کہ یہاں تو اوجھا بھی ایک روپیہ مانگتا ہے۔ کس کے گھر سے آئے؟ یہ دونوں پیدائش طور پر ایسے نہ تھے جس نے انھیں انسان سے حیوان بنا دیا وہ یہ احساس تھا کہ وہ کام کریں تو کبھی ان کی حالت جانوروں سے بہتر نہیں ہوگی اور فارغ البال وہی لوگ ہوتے ہیں جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے ہیں۔ پھر آخر تکلیف کام کرنے اور نہ کرنے دونوں میں ہے تو پھر کام چور اور نکھٹو ہونا ہی کیا برا ہے۔ ان میں سے کوئی اپنی حالت بہتر کرنے کی کوشش نہیں کرتا کیونکہ وہ شکنبہ جو انھیں کچل کچل کر حیوان بنا چکا ہے آخر ان کے توڑے ٹوٹ تو نہیں سکتا۔

اس شکنبہ کی گرفت ایسی سخت اور اس کے پنجے اس قدر پھیلے ہوئے ہیں کہ اس سے نکلنا گویا فولاد کی دیوار سے سر ٹکرانے کے برابر ہے اور راستہ مرنے کا ہے کہ اس سے چرا کر دو سانسیں سکھ چین کی لے لی جائیں۔ سماجی نظام کے شکنبہ پر اب پریم چند کی نظریں ایسی گڑی ہیں کہ زمیندار اس شکنبہ کا ایک حصہ ہی نظر آتا ہے اور جسے وہ ہر

ناول اور ہر کہانی میں ظالم اور بے درد دکھاتے آئے تھے یہاں طنز سے اس کی تصویر کشی بڑی کلیت اور واقعیت سے کرتے ہیں۔

”زمیندار صاحب رحم دل آدمی تھے مگر گھیسو پر رحم کرنا کالے کبل پر رنگ چڑھانا تھا۔۔۔۔۔ مگر یہ غصہ یا انتقام کا موقع نہ تھا۔ طوغا و کرہا دور روپے نکال کر پھینک دیے مگر تشفی کا ایک کلمہ بھی زبان سے نہ نکالا۔ اس کی طرف تا تک نہیں گویا سر کا بوجھ اتارا ہو۔“

کیسی سنگین تصویر ہے جیسے فولاد کا کوئی مجسمہ کسی کمزور انسان پر گر پڑا ہو اور وہ اس کے بوجھ کے نیچے مر رہا ہو یا جیسے *seesaw* کے مجسمے کا اڑدہا چاروں طرف سے کسی انسان کے گرد اپنی گرفت سخت سے سخت تر کرتا جا رہا ہو اور اس کی ہڈی ہڈی پس جا رہی ہو۔

اور پھر شراب خانہ — جہاں قدم رکھتے ہی دونوں باپ بیٹے بناوت کا علم بلند کرنے کا فیصلہ کر بیٹھتے ہیں کہ آخر لاش کو کفن دینا کیا ضرور ہے اور کفن پر روپیہ خرچ کرنے کے بجائے ان سے دو لمحے لذت اور نشاط دینے والی شراب کیونہی پئی جائے کہ اصل شے تو انسانی مسرت ہی ہے۔

”ہاں بیٹا بیکینٹھ میں جائے گی کسی کو ستایا نہیں۔ کسی کو دبایا نہیں۔ مرتے وقت ہماری زندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کر گئی۔ وہ بیکینٹھ میں نہ جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھوں سے لوتتے ہیں اور اپنے باپ دھونے کے لیے گنگا جاتے ہیں اور مندر میں جل چڑھاتے ہیں؟“

اور پھر گھیسو کا یہ جملہ جس کے بعد کہنے کو کچھ نہیں رہ جاتا اور گانا اور ناچ کہانی کی مروج فراہم کرتے ہیں۔

”گھیسو نے سمجھا یا، کیوں روتا ہے بیٹا۔ کھس ہو کہ وہ مایا جال سے مکت ہو گئی جنجال سے چھوٹ گئی۔ بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ کے بندھن توڑ دیے؟“

اور دونوں وہیں کھڑے ہو کر گانے لگے۔ ٹھگنی کیوں نینا جھکاوے ٹھگنی؟ سارے خانہ محو تھا اور یہ دونوں میکش محویت کے عالم میں گائے جاتے تھے پھر دونوں ناچنے لگے۔ اچھلے بھی کودے بھی، شے بھی، بجاو بھی بتائے اور آخر نشہ سے بدست ہو کر وہیں گر پڑے؟

درد کی انتہا یہ ہے کہ نشاط میں ڈھل جائے آنسو کی انتہا یہ ہے کہ زہر خند بن جائے اور اس درد غصہ، بے بسی اور کرب نے انتہائی شکل ناچ اور گانے — ٹھگنی کیوں نینا جھکاوے ٹھگنی۔ کی شکل اختیار کر لی ہے اور یہ گویا اس آنے والے نشاط کے اشارے ہیں جو ہنوز پردہ تقدیر میں ہے۔ یہ بھی محض اتفاق نہیں ہے کہ دونوں مرتے نہیں ہیں

صرف نشے میں ہدمست ہو کر گر پڑتے ہیں نشہ تو نے گا پھر ہدمستی ختم ہو گئی اور درد کا پھر وہی سلسلہ جو موت سے بھی عظیم تر ہے۔

یہاں پریم چند اصلاح پسندی کے دائرے سے مکمل طور پر باہر نکل چکے ہیں۔ یہ کہانی جرأت و فکر ہی کی دلیل نہیں تکنیک کی بلاغت اور بلوغت کا بھی ثبوت ہے۔ اس کی تمثیلی تہہ داری، آغاز معراج اور اختتام کے بلیغ اشارے — یوں تو ان کے ناولوں میں بھی ہیں (مثلاً میدانِ ممل اور گنودان کے ابتدائی پیرا گراف پر سے ناول کی فضا اور مرکزی فکر کے غماز ہیں) مگر اس کہانی میں تکنیک کی یہ نعم کارادہ ترتیب اور واقعات، کردار اور جملوں کی مدد سے کہانی کا ہنراپے کمال پر ہے۔ یہ پریم چند وہی ہیں جو اس قسم کے فرمت بخش اور کیف آور مشظرائے لکھنے پر قادر تھے جو ان کے جمالیاتی شعور اور فن کا مظاہرہ چابک دستی کا تابناک ثبوت ہیں۔

”شمال کے کوہستانی سلسلوں کے بیچ میں ایک چھوٹا سا ہرا بھرا گاؤں ہے۔ سامنے گنگا کسی دوشیزہ کی طرح ہنستی اچھلتی گاتی اور ناچتی چلی جا رہی ہے۔ گاؤں کے پیچھے ایک اونچا پہاڑ کسی بوڑھے جوگی کی طرح جٹا بڑھائے سیاہ تین خیال میں محو ٹھہرا ہے۔ یہ موضع گویا اس کی طفل کی یاد ہے خوشیوں اور دلچسپیوں سے پُر۔ (میدانِ عمل ص ۱۲۷)

یا پھر جیون پر بھات کا یہ ٹکڑا۔

”دوپہر کی تمازت ہوا کے جھونکوں کے ساتھ گزر جاتی، اچانک جھیل کے کنارے جامن کے درخت کے گھنے پتوں میں کوئل کی کوک سنائی دے گی۔ مایا اپنے بچپن کی باتیں سناتے لگی ماں باپ اور بچپن کے ساتھیوں کا ذکر کرتے ہوئے اس کی پیشانی سے آنچل سرک گیا۔۔۔۔۔ عہدِ طفل کی یاد نے اس کے دل کو بڑا دیا۔۔۔۔۔ راحت بخش ماں کی طرح (وہ) مہر ماری کے جذبے سے معمور تھی۔ (اقتباس۔ ڈاکٹر قمر رئیس پریم چند کا تنقیدی مطالعہ ص ۱۲۸)

پریم چند بلیا دی طور پر فن کار تھے اپنے سارے شعور اور عصری حیثیت کو وہ کس طرح اپنے پڑھنے والوں کے لیے جمالیاتی تجربے میں ڈھال کر پیش کر سکے ہیں یہی ان کی پرکھ ہے جمالیاتی تجربہ دراصل پڑھنے والے میں اچانک اہتزاز کی سطح تک پہنچنے کا نام ہے جس کا اصل ممکن ہے اور بیان تقریباً ناممکن۔ ہر فن کار اس لمحہ اہتزاز کو حاصل کرنے کے لیے اپنی تکنیک رکھتا ہے اور اسی کے ذریعے پڑھنے والوں کو انوکھی کیفیت بخش دیتا ہے پریم چند ابتدائی دور میں واقعات کے ڈرامائی موڑ سے اور بعد کے ادوار میں کرداروں کے ڈرامائی ارتقا سے اہتزاز کی یہ کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے کردار داستانوں کی طرح جاسم کمالات تو نہیں ہیں، سماجی طبقات کے نمایندہ اور بڑی حد تک *Typical* ہیں لیکن باطنی کشمکش سے ٹکرا کر اندرونی شخصیتوں کی پیکار سے آزاد ہیں یہ نفسیاتی پیچیدگیاں

اردو کے افسانوی ادب میں پریم چند کے بعد آئیں۔ لیکن پریم چند کے کردار فنی ارتقا کی ایک اہم گڑی ہیں وہ نذیر احمد کے کرداروں کی طرح محض مثالی نہیں ہیں بلکہ ان کی واضح انفرادی شخصیت ہے بشر کی طرح وہ محض علامت نہیں ہیں جس کی بنا پر صلاح الدین احمد نے کہا تھا کہ شر نے فردوس ہریں جیسا اعلانا ناول اردو کو دیا لیکن اردو ادب کو کوئی یادگار کردار نہ دے سکے۔ سرشار کا خوب، ظاہر دار بیگ اور کلیم، یادگار کردار ہیں امرت جی ادا ان سب سے آگے ہے کہ اس کی محض انفرادی شخصیت ہی نہیں ہے عورتوں بہت باطنی زندگی بھی ہے جو کشمکش سے یکسر خالی بھی نہیں ہے لیکن پریم چند کے کرداروں کی شخصیت ان سب سے زیادہ ہے جو بر، وحشیاء، جنایا، مالتی، مہبتا، صنوبر، غوثی خاں، گامتیری غرض یہ لوگ اپنے نام ہی نہیں رکھتے اپنے نام کے ساتھ پوری خصوصیات لے کر سامنے آتے ہیں یہ لوگ *Almame* نہیں ہیں محض محض نہیں ہیں، سگر نارمل انسان کی ساری عمویت کو سمیٹ لینے کے بعد بھی اپنی باطنی زندگی اور فکر و احساس کے تانے بانے کے ساتھ اپنی انفرادیت کا انوکھا پن باقی رکھتے ہیں جو گوہر ہے وہ سور داس نہیں ہے اور گانو کا ہر نوجوان یا ہر سادھو منٹش بوڑھا نہیں ہو سکتا۔ یقیناً ان کے کردار تہہ داری اور گہرائی سے بڑی حد تک محروم ہیں لیکن اس کے علاوہ وہ اپنے دور کے افسانوی ادب کے ارتقا کی اعلیٰ ترین مرحلے پر نظر آتے ہیں۔

پریم چند اپنے آرٹ کا تانا بانا کرداروں کے *Personification* سے تیار کرتے ہیں۔ جان سیوک اور صوفیا چوگان ہستی میں دو مختلف نظام ہائے اقدار دو مختلف مزاجوں کے ساتھ ایک دوسرے کے مقابل ہیں۔ سکھ اور سکینہ کے کرداروں کا تضاد میدان عمل کا مرکزی تضاد ہے۔ امرکانت اور سلیم اسی طرح ایک دوسرے کے مقابل ہیں پریم چند اپنے ناولوں اور افسانوں میں جمالیاتی کیفیت کا لہجہ اہتم از کرداروں کے ڈرامائی ارتقا کے ذریعے پیدا کرتے ہیں۔ ارتقا کی وہ سطح جب ایک انسان کو واقعات کا نیا ادراک حاصل ہوتا ہے اور وہ خود غرضی کا پلچ اور استعمال کی دلیل سے ابھر کر اچانک اشیاء کے معنی سمیکتا ہے اور دوسروں کے لیے جینے کے سکھ سے دوچار ہوتا ہے یہ لمحہ اس کو نہیں ناول کے پڑھنے والوں کو بھی زندگی کی نئی پہچان اور جمالیاتی سرمستی کے نئے کیف سے دوچار کر دیتا ہے۔

پریم چند واقعات اور کردار کا وہ توازن قائم رکھتے ہیں جسے ناول کے سلسلے میں لوکاچ نے ہیگل سے اصطلاح مستعار لے کر کلیت سے تعبیر کیا ہے واقعہ سیدھا سادا نہیں ہے بلکہ ہر اہم واقعے سے کردار کی نشوونما یا اس میں تبدیلی کے نئے موڑ پیدا ہوتے ہیں یا سامنے آتے ہیں مثلاً "میدان عمل" میں "سستیہ نرائن کتھا" کی محفل محض ایک مذہبی یا تہذیبی رواج کی تصویر کشی نہیں ہے بلکہ اسی کتھا سے ہریجنوں کے اخراج سے وہ کشمکش پیدا ہوتی ہے جو آخر کار سکھ کو ایک مغرور اور خود پرست عورت سے ایشور پسند بھاہ میں تبدیل

کردیتی ہے۔ واقعات اور مناظر اس اعتبار سے افسانوی کیفیت کا حصہ بن جاتے ہیں اور ایک وسیع تر منظر نامہ فراہم کرتے ہیں پھر کردار میں تبدیلی لانے والے یہ واقعات کرداروں کے دلوں میں جو پہل پیدا کرتے ہیں خیالات کی جو سلسلہ در سلسلہ لہریں ابھارتے ہیں انہیں پریم چند اپنے لفظوں میں اور اپنے احساسات و جذبات کے آئینے میں نہیں اس کردار کی بساط اور ماحول کے مطابق بیان کرتے جاتے ہیں مثلاً: منوہر جب غوث خاں کے مظالم سے بچنے کے لیے اسے قتل کر دیتا ہے اور پولیس گانوں کے سبھی نوجوانوں کو اس قتل کے الزام میں گرفتار کر لیتی ہے، بے گناہ ملزم منوہر کو سستے اور ملامت کرتے ہیں تو وہ دلمہ سے مذہال ہو کر ایک رات جیل کی تیرہ دھار کو ٹھہری میں تنہا پڑا سوچتا ہے:

”ابھی تو آگن کی فصل کی وجہ سے گھر میں کھانے کو ہوگا مگر کیفیت تو بونے نہ گئے ہوں گے۔ چیت میں کھیت میں جب ایک دانہ بھی پیدا ہوگا اور بال بچے دانے دانے کو روئیں گے تب ان کی کیا حالت ہوگی معلوم ہوتا ہے کہ اس کبل میں کھتل ہو گئے ہیں نوپے ڈالتے ہیں اور یہ رونا سال دو سال کا نہیں، کہیں سب کاٹے پانی نہ بھیج دیے گئے تو جہنم بھر کا رونا ہے! (گوشہٴ عالیت صفحہ ۴۴) بوالہ قبر رئیس، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ صفحہ ۴۴)

خیالات کی رو جیسے قدرتی ڈھنگ سے کردار کے ذہن اور مزاج کے مطابق بہندہ ہو یہاں پریم چند نہیں بولتے منوہر بول رہا ہے۔ پریم چند کردار اور واقعات کے ذریعے اعلیٰ تبدیلیوں کے ذریعے آرت کی بنیاد اٹھاتے ہیں اور اپنے نادلوں میں جمالیاتی کیفیت اور عرفان اور ادراک کا جادو جگاتے ہیں۔

پریم چند محض پرانی تاریخ کا ورق نہیں ہیں انہیں صرف بیتے دنوں کی پرچھائیوں کی تلاش میں نہیں پڑھا جانا چاہیے یہ الگ بات ہے کہ یہ پرچھائیاں جس ان کے ہاں ملتی ہیں اور ہر دور کا اہل ادب اس دور کی مستند تاریخ اور محبتِ عکس بھی ہوتا ہے مگر اس کی مصنوعیت محض عکاسی میں مضمر نہیں اس کی کیفیت زائل اور کیفیت آفرینی میں مضمر ہوتی ہے جس کے ذریعے وہ اپنے علاقے کے باہر اور اپنے زمانے کے بہت دن بعد بھی اپنے پڑھنے والوں کو مسرت اور بصیرت کے لمحہ بہتزاز بخش سکتا ہے اور نئی حسیت اور نیا نمکری ارتعاش عطا کر سکتا ہے پریم چند کے نادلوں کے صفات جگہ جگہ سے فرسودہ ہو گئے ہیں مگر ان کے بیشتر حصوں میں یہ قوت اور توانائی موجود ہے جس کی توفیق ہے کہ اقبال اور پریم چند انہیں توانائی کے لیے دو مستقر ہیں جن سے اردو کا تخلیقی ادب آگے کی اڑائیں بھر کے لیے روانہ ہوا ہے۔

بعض نقادوں کو پریم چند کی فرد جرم بڑی طویل نظر آتی ہے جرم یہ ہے کہ پریم چند کی کہانیوں اور نادلوں میں پلاٹ اور قصے کی اہمیت ہے جرم یہ ہے کہ وہ واقعات

بیان کرتے ہیں پھر ان کے ہاں کردار ہیں اور کردار بھی ایسے جو سیدھی سادی زندگی کے معمولی کردار ہیں ان کے ہاں نہ مجرم، نہ جیب کترے، نہ عیبی اور دیوانے نہ نفسیاتی الجھنوں کے مریض جرم یہ بھی ہے کہ ان کے کرداروں کی زندگی ایسی ہی ہوئی نہیں ہے کہ ان کی مجموعی شخصیت یا کردار کی پہچان مشکل ہو جائے۔ جرم یہ بھی ہے کہ پریم چند اپنے ارد گرد کی زندگی کی عکاسی کو اہمیت دیتے ہیں پھر یہ قصور تو بالکل ہی ناقابل معافی ہے کہ پریم چند فن کو محض اپنی ذات کی پہچان کا ذریعہ نہیں سمجھتے۔

اس فرد جرم میں کچھ باتیں صحیح ہیں کچھ میں نیم صداقت ہے اور کچھ میں مریفسانہ انداز نظر۔ ظاہر ہے پریم چند اردو میں افسانوی ادب کا حرف تکمیل نہیں ہے زمانہ ان کے بعد بھی گرم سفر رہا ہے اور رہے گا۔ فکر و نظر کی نئی راہیں نکلیں گی اور تکنیک اور فن کاری کے نئے اسلوب دریافت ہوں گے مگر بعد کی آنے والی جدتوں کی ذمہ داری پریم چند کی نہیں ہے، دوسروں کی ہیں اور دوسرے بھی وہ جو ابھی تک استناد اور اقتدار حاصل نہیں کر سکے ہیں لیکن پریم چند محض سماجی عکاس نہیں تھے وہ اپنے دور کے اہم سوال سے دوچار تھے اور یہ سوال تھا فرد کی شخصیت اور اس کے امکانات کی سرحدوں کے تعین اور ان سرحدوں کی پہچان کا سوال۔ ان کے ہم عصروں میں کوئی اس کا جواب مد کامل میں تلاش کر رہا تھا، کوئی بلوا منگل میں (آفا حشر) کوئی غزل کے پیرائے میں (مسرت) تو کوئی تصور مرگ میں (غانی) پریم چند نے اپنے تخلیقی سفر کے اختتام پر یہ راز پایا کہ فرد اور اس کی ذات کی تکمیل کے درمیان جو عناصر شامل ہیں فرد کی تکمیل انھی عناصر کو ہٹانے کی جدوجہد میں شرکت اور براہ راست شمولیت ہی کے ذریعے ممکن ہے فرد اپنی تکمیل تک پہنچ سکتا ہے تو اس کا ثنائی اور سماجی شمولیت ہی کے ذریعے ہی عرفان کا تنہا سرچشمہ اور نجات کا واحد وسیلہ ہے۔

لیکن فرد کی شخصیت کو مسخ کرنے والے یہ عناصر محض چند روشن خیال افراد کے احساس شمولیت سے دور نہیں کیے جاسکتے۔

پریم چند اپنے ہم عصروں سے اپنے تاریخی شعور کے اعتبار سے آگے ہیں، وہ کھلی آنکھوں سے دیکھتے ہیں کہ شخصیت کو مسخ کرنے والے عناصر کو دور کرنے والی قوتیں وہی ہوں گی جو سماج کے اکثریتی طبقے یعنی محنت کشوں کی قوت ہوگی اور اسی وجہ سے انھوں نے اپنا مشرک نمکری اور فنی اعتبار سے کسانوں اور محنت کشوں سے جوڑا جو سماجی تبدیلی ہی کے لیے فرد کی تکمیل کا واحد وسیلہ ہے۔ انیکلزنے اسی لیے کہا تھا کہ فرد کو حسن سے لطف حاصل کرنے کے لیے اور اس کو احساس فن کی منزل تک پہنچنے کے لیے اس انقلاب کے عمل سے غور نا ضروری ہے اور اقبال، محمد علی جوہر، غانی، مسرت اور آفا حشر کے دور کی یہ آواز پریم چند کے الفاظ میں اس طرح اظہار پاتی ہے۔

”انسان فطرتاً دیوتاؤں کی طرح ہے۔ نرمانے کے جال و غریب یا حالات سے مجبور ہو کر وہ اپنا تقدس کھو بیٹھتا ہے۔ ادب اسی تقدس کو اپنی جگہ مستحکم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اپدیشوں سے نہیں، نصیحت سے نہیں۔ جذبات کو متحرک کر کے دل کے نازک تاروں پر چوٹ لگا کر انہیں ہر آہنگ پیدا کر کے (پریم چند: کچھ و چار ص ۱۷) محولہ جعفر رفسا، پریم چند کہانی کا رشتہ)

انسان کے گم شدہ تقدس کی بازیافت کی یہی کوشش پریم چند کا کرشمہ بھی ہے اور کارنامہ بھی۔

۱۰ P.

۱۰ ملاحظہ ہو میدان عمل کا پہلا پیرا گراف۔ ہماری تعلیم کا ہوں میں جتنی سختی سے فیس وصول کی جاتی ہے اتنی سختی سے شاید کاشتکاروں سے مال گزاری بھی وصول نہیں کی جاتی۔۔۔ ایسے جاہلانہ قواعد کا مقصد اس کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے کہ غریبوں کے لیے مدرسے کے دروازے بند کر دیے جائیں وہی نااہل حکومت جو دوسرے صیغوں میں نظر آتی ہے ہمارے مدرسوں میں بھی ہے وہ کسی کے ساتھ رعایت نہیں کرتی کوئی غریب نہیں سنتی۔ ص ۵

۱۱ ملاحظہ ہو گٹو دان میں رائے صاحب کا کردار: کچھلی ستیہ کرہ کی لڑائی میں رائے صاحب نے جڑا نام کیا تھا کونسل کی ممبری چھوڑ کر جیل گئے تھے جنہیں سے ان کے علاقے کے اسیامیوں کو ان سے بڑی عقیدت ہو گئی تھی یہ نہیں کہ ان کے علاقہ میں اسیامیوں کے ساتھ کوئی رعایت کی جاتی ہو یا تادان بیکار کی سختی کچھ کم ہو مگر یہ ساری بدنامی مختاروں کے سر تھی۔۔۔۔۔ قوم پرست ہونے پر بھی (رائے صاحب) حاکموں سے میل جول قائم رکھتے تھے۔ گٹو دان۔ ص ۱۷

۱۲ یہ بات دلچسپی سے غالی نہیں کرنا سٹائی کا ناول *Resurrection* ۱۸۹۹/۱۹۰۰ کے لگ بھگ شائع ہوا تھا اس کا حقد بھی کچھ اس طرح تھا کہ شہزادہ نخلو دون اپنی نوکرانی کو شاد کو طوائف بناتا ہے۔ اس بے گناہہ دوشیزہ کو قتل کے الزام میں سزا ہو گئی ہے۔ وہ تلافی کے طور پر اپنی تمام جائیداد کسٹوں میں بانٹ دیتا ہے اور کٹوشا سے شادی کرنے کے لیے ساٹر یا تک جاتا ہے مگر کٹوشا یہ سمجھ کر شادی سے انکار کر دیتی ہے کہ شہزادہ اس سے محبت کی وجہ سے نہیں بلکہ بھروسہ کی وجہ سے شادی کر رہا ہے۔

گٹو عافیت پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک ہندی نقاد نے اسے ریڈرکشن کا ترجمہ قرار دیتے ہوئے کرداروں میں یہ مساواتیں اور مماثلتیں ظاہر کی ہیں۔

نخلو و دون: (گیان شنکر + پریم شنکر + مایا شنکر) x ۱/۲  
پرتو و ادھک تر نخلو و دون کا کچھ حصہ: گیان شنکر

مکیان شکر، مخلورون + کی  
 پریم شکر، (مخلورون + کرٹان + نواقص)  
 مایا شکر، (مخلورون + ایک و دیار تھی) x ۱/۲  
 امرت رائے، قلم کا سپاہی، ص ۲۲-۲۳ بحوالہ مولانا جعفر رضا، پریم چند کی زندگی اور تعمیر فن، کتا ہستان

الہ آباد، ۱۹۷۷ء، ص ۱۸۸

ت جدیدیت اور ادب - ص ۱۸۵  
 ۵ پریم چند نے ایک جگہ لکھا ہے کہ میں حقیقت پسند نہیں ہوں۔ کہانی میں چیز جیوں کی تھیوں رکھی  
 جانے تو سوانح عمری ہو جائے گی دستکار کی طرح ادیب کا حقیقت پسند ہونا فروری نہیں وہ ہو بھی نہیں سکتا۔  
 ادب کی تخلیق کردہ انسانی کو آگے بڑھانے اٹھانے کے لیے ہوتی ہے۔۔۔ شائیت فرور ہو لیکن حقیقت پسند  
 اور فطری انداز کے برعکس نہ ہو۔ اس طرح حقیقت پسند بھی شائیت کو نہ بھوئے تو بہتر ہے۔ بحوالہ کا شری شری  
 نواسا چاریہ مضمون، سورگیہ آتما کی سہرتی میں۔ پریم چند سہرتی ایکسٹری، ۱۹۳۷ء بحوالہ جعفر رضا، پریم چند کہانی کار  
 ص ۱۶۴  
 ت یہاں بھگت سنگھ اور گاندھی جی کے تصور فرد اور اس کے امکانات کے تصور کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے۔

# کرشن چندر

۱

مختصر افسانے کو جذبے کی مستی، تخیل کی لطافت اور اسلوب کا جادو بخشنے والا کرشن چندر اردو تنقید کا قلیل ہو گیا۔ ان کے ناکام افسانوں کی غلط اور مبالغہ آمیز تعریف و توصیف نے کرشن چندر کے حقیقی آرٹ کو چھپا کر صرف ان کے فن کے کمزور گوشوں پر توجہ مرکوز کر دی آخر دور کی کمزور تحریروں نے نئی نسل کو کرشن سے دور کر دیا ان کے لیے یہ تصور بھی دشوار ہو گیا کہ کرشن چندر پریم چند کے بعد اردو افسانے کا سب سے بڑا نام ہے اور گل بھگل چو بھٹال صدی تک اردو افسانے پر کرشن کی بلا شرکت غیرے حکمرانی رہی ہے مینو اور بیدی کبھی کبھی کرشن چندر کی اس فرماں روائی میں شریک ہوتے رہے مگر ان دونوں کی فتوحات وقتی تھیں اور کرشن چندر کا وقار ان سے کہیں زیادہ مستحکم اور استوار۔

حقیقی کرشن چندر کہاں ہیں اور اپنی کن کہانیوں یا ناولوں میں جلوہ گر ہیں ؟ یقیناً اپنی بعض بھرپور جھلکیوں اور ~~دھم دھم~~ کے باوجود کرشن کا آرٹ گدھے کی سرگزشت " یا " گدھے کی واپسی " یا مبینوں کا شہر " یا " ایک دامن سمندر کے کنارے " جیسے ناولوں یا " ربر کی عورت " یا آخر دور کی ان لاتعداد کہانیوں میں نہیں جنہیں ان کے مخالفین نے اچھا لا حقیقی کرشن چندر تو میرے نزدیک " آن داتا " " موبی " " کالو بھٹکی " " مہاکشی کے پل " اور " دادر پل کے بچے " میں بھی نہیں البتہ جہاں اداسی اور لطافت کی دلور قوس قزح حقیقی ہے کرشن چندر وہیں ہیں۔ نظارے اور " طلسم خیال " کی کہانیوں اور ناول " شکست " سے لے کر " موہنجو دڑو کی کنجیاں " تک اس حقیقی کرشن چندر کا سلسلہ پھیلا ہوا ہے اس کے بعد، طلسم بکھر گیا وجہ صرف یہ تھی کہ رومانوی فن کا اپنے فن کی رومانوی نرمی، لطافت اور نزاکت میں حقیقت نگاری کو سمو نے میں ناکامیاب رہا اور کارگر شبیہ گری ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا ناکامی صرف اس کی اپنی ہی نہ تھی حالات کی

ہی نہ تھی اس عہد کی بھی تھی جو فن کار کے ساتھ ساتھ اس سے زیادہ موثر ڈھنگ سے روح ایام پر ارتقا کا افسانہ لکھ رہا تھا اور جو اس تحریر کے دائرے میں نہ آنے والی ہر سطر کو مٹانے یا اسے بد رنگ کر دینے پر مہر تھا۔

کرشن چندر کے حالات ان کے ہم عصروں سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ اسکول کے دنوں میں پہلی کہانی اپنے کسی ظالم استاد کا مذاق اڑانے کے لیے لکھی، پکڑے، گلے پٹائی ہوئی اور اس سرزنش کی بدولت ہم جماعتوں میں ممتاز ہوئے پھر غفلوان شباب نے آیا عشق کی کیفیات کی نرمی اور ربودگی، ایک معصومانہ حیرت کا نشہ زندگی کو ایک عجیب اور غریب سرشاری سے دیکھنے کا پہلا پہلا تجربہ — یہی کرشن چندر ہیں جنہوں نے نظارے اور طلسم خیال کی رومانوی کہانیاں لکھیں اور پریم چند اور یلدرم کی اولیت کے باوجود مختصر افسانہ کو پہلی بار آرٹ کی دھڑکن اور فنون لطیفہ کا حسن بخشا۔

کرشن چندر کی حقیقی پہچان یہی نکھری ستھری رومانوی فضا کی کہانیاں ہیں جن میں زندگی شفق کے رنگ، قوس قزح کی مستی، پاد بہار کے جھونکے، بے مقصود کے نفعے اور مونا لیزا کی مسکراہٹ کی طرح حسین معلوم ہوتی ہے۔ اور زندگی کی ساری افسردگی، اداسی اور سلگتا ہوا درد ان سے محرومی اور نارسائی سے پیدا ہوتے ہیں آخر ایسا کیوں ہے کہ شباب کی قسمت میں بھگ کر رہ جانا ہے، یا ہلدی کی گانٹھوں کے بیو پاری (زندگی کے موڑ پر) تھما کا آخری باب موت یا محرومی سے کیوں لکھا جاتا ہے۔

غفلوان شباب کے وہ لطیف احساسات جو حرف و بیان کے دائرے میں نہیں آئے لفظ کا سایہ پڑھائے تو ان کا رنگ میلا ہوتا ہے۔ کرشن چندر کی ابتدائی کہانیوں میں لطافت اور نزاکت اظہار کے ساتھ ادا ہوئے ہیں ویکسی نیٹر، "حسن اور حیوان" اور "جنت اور جہنم" جیسی کہانیوں میں ان کے لطیف عکس دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہ اظہار کا نیا آہنگ ہی نہیں بلکہ زبان و بیان کی نئی سرحدوں اور نئی تابانگیوں اور تہہ داروں کے آئینہ دار ہیں یہ بیان کئے نئے امکانات کی نشان دہی کرنے والا اسلوب ہے۔

"نظارے" اور طلسم خیال، دونوں اب نایاب ہیں ان کے افسانوں کی دلکشی اور سحر آفرینی آج کے پڑھنے والے کی نظر سے اوجھل ہے اور کرشن چندر کے اصلی خطوط حال پر بعد کے افسانوں کے رنگ و آہنگ کی روشنی میں رائے زنی کا رواج عام ہو چلا ہے مگر یہ کرشن چندر کے ساتھ انصاف کا اور نہ نقادان فن کی ذمہ داری کا ثبوت۔

کرشن چندر نے رومانوی لطافت کی ان عطر بنیوں اور نغمہ آفرینوں میں سہاوی دردمندی کا ایک فیا عنصر داخل کیا جو اس دور کے نئے موڑ کی نشان دہی کرتا تھا قاضی عہد انصار بھی رومانویت سے منور نظر لکھتے لکھتے لیکن کے خطوط میں عورت کے اس مظلوم تصویر تک پہنچ چکے تھے کرشن چندر نے زندگی کے موڑ پر کہانیوں میں انسان کی حسن اور سرمستی کی تلاش اور اس کے حقیقت سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جانے کے کئی مناظر اپنے

۱۲۸  
مخصوص رنگ و آہنگ کے ساتھ قلم بند کیے ہیں۔ پہلے چند سطر از مرتعہ۔ یہ صرف رومانوی مرتعہ نہیں ہیں اردو نثر کے بہترین نمونے ہیں۔

”گہرے نیلے آسمان میں تارے چمکنے لگے۔ نیڈوز ہوٹل کی پہاڑی پر یکایک بجلی کے قلمبندوں کی قطار روشن ہو اٹھی۔ ایسا معلوم ہوا گویا کسی نے غمش کے پھولوں کی چھڑی فضا میں اچھال دی اور پھر چاند مغرب افق پر غلطی کی آخری گیر پر محبوب، شرمایا ہوا برآمد ہوا، اس مہوش ساقی کی طرح جس نے اپنے دست سیمیں میں پہلی بار مینا اٹھائی ہو“ (بالکونی)

”زمین اسے اپنے پاس بلا رہی تھی۔ میلوں تک پھیلے ہوئے کھیتوں پر مٹی کی سوندھی لطیف اور پاکیزہ خوشبو ایک بلکے کھرے کی طرح چھائی ہوئی تھی۔ آہستہ آہستہ درختوں کے تنوں پر سٹلے اور گہریوں کی دیں سرکنے لگیں اور کھیت کے کناروں کی اوٹ میں چھپتے ہوئے خرگوش بھاگنے لگے دور ایک اونچی مینڈھ پر ایک مورنی کھڑی تھی اور مور اپنے دل کش پروں کے چتر کو بھیلانے اس کے سامنے ناچ رہا تھا۔ ساری کائنات نغمہ ریز تھی اور زمین اپنے محور پر گھومتی ہوئی ناچ رہی تھی! اس دل کش، دل فریب اور ابدی رقص کے سامنے انسانی زندگیاں اس کی مسرتیں اور غم کس قدر پریم تھے ان کا منبع نامعلوم اور ان کی منزل ناپید... مور کے چتر پر مختلف رنگوں کی نازک جھلکیاں بدلتی جا رہی تھیں ارغوانی... آسمانی... دھاتی جویشیاں... غم... زندگیاں“ (زندگی کے بوڑھے)

”بادلوں اور ڈوبتے ہوئے سورج کے عکس سے ایسا معلوم ہوتا تھا کہ کسی عالیشان محل کے نیلگوں فرش پر ایک طلائی ستون کھڑا ہے اور ایک مرمرین محراب کو سہارا دے رہا ہے جتنا جلدیش نے پانی کی سطح پر ایک سنگریزہ پھینکا اور تماشا پیدا ہوا اور دوسرے لمحے میں وہ خوبصورت محل اور طلائی ستون بھر بھر کر لاکھوں جواہر ریزوں میں بکھر گیا۔ اب پانی کی سطح پر لاکھوں سورج مثلاًطم تھے“ (گرجن کی ایک شام)

اردو نثر کے پاس اپنی ساڑھے تین سو سال کی تاریخ میں ایسے کتنے جواہر پارے ہیں، یہ محض بیانیہ نمونے نہیں ہیں ان میں کرشن چندر نے انسانی رشتوں کی اداسی، قوت، بے بسی اور رنگارنگی انسان کے اپنے بدلتے ہوئے موڑ، نفسیاتی اور جذباتی کیفیات اور پھر ان کی روشنی میں بدلتے ہوئے مناظر کی تصویر کشی کی ہے جس کا شاید اعلا ترین نمونہ اردو ادب کی پوری تاریخ میں اعلا ترین نمونہ — ناول شکست کا وہ منظر ہے جہاں ہیرو شکست خواب کے بعد اپنی زبان پر راکھ کا سا بیٹھا پن محسوس کرتا ہے اس کا اگر کوئی جواب اردو نثر کے پاس ہے تو جوش ملیح آبادی کی ”یادوں کی بولتا“ میں صبح کی تعریف میں لکھے ہوئے توصیفات ہیں؛

انسانی کیفیات کی بے اختیاری اور لطافت کے چند نمونے دیکھیے جنہوں نے کرشن چندر کے افسانوں کو دل دوزی اور دل نشینی بخشی ہے۔

”ان پھولوں کے نام سے کسی کو آگاہ نہ ہونا چاہیے۔ شاید ان پھولوں کا کوئی نام ہی نہیں اور یوں بھی خوبصورتی کا کوئی نام نہیں ہوتا۔ حسن کی کوئی ذات نہیں!“ (گرجن کی ایک شام)

گرفتاری کے فوراً بعد جیل خانے کے لیے رخصت ہوتے وقت اطالوی دو شیزہ، ماریا پیانو پر بہار کا نغمہ بجا رہی ہے:

”وہ پیانو پر نغمہ بہار بجانے لگی۔ اس کی آنکھوں سے آنسو گر رہے تھے اور نغمے کی پہنائیوں میں خوش الحان طیور چہچہانے لگے، پھولوں بھری ڈالیاں لہرانے لگیں، شہتوت کے پتے خوش سے ناچنے لگے۔ بلبل کے نغمے عورتوں کے مسرت بھرے قہقہے اور بے فکر بچوں کی معصوم خوشیاں..... بہار..... بہار..... بہار!“ (بالکونی)

”میں نے جلد تیش کی آنکھوں کی گہرائیوں میں جھانک کر دیکھا۔ آہ ان گہرائیوں کا الم کس بے کس زخمی سسکتے ہوئے آہو کی فریادوں کا آئینہ دار تھا۔ ہرن جانگنی میں تھا اور زندگی نانی سے پھوٹ پھوٹ کر نکل رہی تھی۔ جب سندر سینے اس دنیا سے ٹکراتے ہیں تو پانی کے بلبل کی طرح خشک کر ٹوٹ جاتے ہیں!“ (گرجن کی ایک شام)

ٹوٹتے ہوئے پھولوں کی یہ کھٹک کرشن چندر کی کہانیوں میں آہستہ آہستہ گرج بنتی گئی، زیادہ پر شور زیادہ واضح اور زیادہ بلند آہنگ۔ یعنی مرحلہ وہ آگیا جب رومانوی کرشن چندر کو شیشے سے زیادہ نازک اسلوب میں حقیقت نگاری کے تقاضوں کو سمونا تھا یہاں کرشن چندر کا اسلوب جگہ جگہ سے ٹوٹا اور کھرا ہے اور ستم یہ ہوا کہ اس ٹوٹتے کھرتے اسلوب کے نمونوں کو کرشن چندر کے نمائندہ فن پارے قرار دے کر کرشن چندر کا محاکمہ کیا جانے لگا حقیقت نگاری کے لیے محاکمہ انداز کو کرشن چندر کی رومانوی لطافت اپنے میں نہیں سمو سکی اور جا بجا ”برہنہ حرف گفتن“ کی شکار ہو گئی۔ ”آن داتا“، ”سولہ“ اور ایک گرجا ایک خندق“ تک اس کی مثالیں پھیلی ہوئی ہیں۔ ”مہاکشتری کا پل“ اور ”کاٹو بھنگی“ بھی اسی بر ملا گوئی کی مثالیں ہیں جو گوارا ہوتے ہوئے بھی کرشن چندر کے بچے نمائندہ نہیں ہیں۔

کرشن چندر کی فنی بعیرت نے رومانوی لطافت میں حقیقت نگاری کی بر ملا گوئی

۱۳۰ اور کھر درے پن کو سونے کا ایک اور راستہ نکالا اور اس وقت نکالا جب افسانہ اور ناول تو کیا اردو نظم میں بھی علامت نگاری کا رواج عام نہیں ہوا تھا یہ راستہ علامت کے ذریعے حقیقتوں کو پوری عصری حیثیت کے ساتھ افسانوی روپ رنگ میں ادا کرنے کا تھا اس کا آغاز کرشن چندر کی کہانی "دو فلائنگ لمبی سٹرک" سے ہوتا ہے اور اختتام زیادہ علامتی کہانیوں کے اس سلسلے پر ہوتا ہے جو "موجودارو کی کنجیاں" سے ساتھ لکھی گئیں۔ ان کہانیوں میں کہانی پن ہے مگر قصے پر زور نہیں زور قصے کے پیچھے چھپی ہوئی معنویت پر ہے جسے sense بھی کہا جاسکتا ہے یعنی ان سب کہانیوں کے ایک سے زیادہ معنی نکالے جاسکتے ہیں اور ان سے اس دور کی ہی نہیں آج کی انسانی زندگی کی حسیات اور ادراک کے مختلف گوشوں کی عکاسی ہوتی ہے۔ آج یہ کہانیاں کرشن چندر کے مجموعوں میں بھی نہیں ملتیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان میں کرشن چندر ہمارے افسانوں کو نئی جہت دینے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ یہ محض رومانوی کہانیاں نہیں ہیں لیکن ان میں حسیات اور معنویت کی نئی تہیں اور وسیع تر آگاہیاں ہیں جن سے شاید آج بھی اردو افسانہ بہت کچھ سیکھ سکتا ہے۔

ضرورت یہ تھی کہ ان علامتی کہانیوں کا تفصیلی جائزہ لیا جاتا اور ان میں علامتوں سے تخلیق استعمال اور اس کے رمزدیما کی نوعیت واضح کی جاتی۔ یہی نہیں بلکہ اس رمزدیما کے ذریعے وسیع تر عصری حسیات اور شعور کائنات کے اظہار کی کوششوں پر غور کیا جاتا کہ اسی رمزدیما کی بدولت کرشن چندر نے اپنی رومانوی طلسم سازی ترک کیے بغیر حقیقت، نگار، ی کو سونے کی تدبیر کی۔ لیکن یہ تفصیلی جائزہ کچھ تو ان کہانیوں کے نامیاب ہونے کی بنا پر اور کچھ گنجائش نہ ہونے کی وجہ سے یہاں شریک نہیں کیا جاسکا۔ البتہ کرشن چندر کے فن کا کوئی بھی جائزہ "دو فلائنگ لمبی سٹرک" موجودارو کی کنجیاں اور "مردہ سمندر" جیسی کہانیوں کے بغیر ادھورا ہے۔

دو فلائنگ لمبی سٹرک، کی تصنیف کا زمانہ لگ بھگ وہی ہے جب محمد حسن عسکری "چائے کی پیالی" اور "حرام جادوی" جیسی کہانیاں لکھ رہے تھے اور یہ تاثر دے رہے تھے کہ شعور کی رو کی تکنیک کو اردو افسانے میں انھوں نے ہی متعارف کیا ہے گو اس سے قبل اس تکنیک کو سجاد ظہیر "انگارے" میں شامل اپنے افسانے "بند نہیں آت" میں کیا بآلی سے برت چکے تھے محمد حسن عسکری نے اس کا استعمال جنسی تلازموں کے لیے کیا اور پھر ان تلازموں کو فرائڈ کی طرز فکر کے ذریعے تہذیب اور سماج کے تصور کو تحلیل نفسی کے نقطہ نظر سے واضح کرنا چاہا۔ کرشن چندر نے اپنے افسانے "دو فلائنگ لمبی سٹرک" میں بیانیہ اور شعور کی رودونوں طرزوں کو ملایا ہے اور فرائڈ کی تحلیل نفسی اور جنسی زدگی سے دامن بچا کر آزاد ذہنی اور جذباتی تلازموں کو گہری بصیرت اور معنویت بخش ہے جو محض منفی نہیں، بلکہ، بلوغت تہذیبی شعور سے مالا مال ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں اور ناولوں کے کئی یادگار کردار ہیں — یہاں ان کے ڈراموں کا ذکر بھی ضروری ہے ”سراے کے باہر“ سے لے کر دروازے کھول دو تک ان ڈراموں کا سلسلہ جاری رہا مگر ”سراے کے باہر“ ہی کرشن چندر کا نمایندہ ڈراما ہے جس میں مصنف کی رومانوی انفرادیت بھرپور اظہار پاسکی ہے۔ یہی حال ناولوں کا بھی ہے ناولوں میں ”شکت“ سے لے کر ”کارنیوال“ اور ان کے آخری ناول تک ناول نگاری کا سلسلہ جاری رہا مگر صحیح معنوں میں ان کا ناول ”شکت“ ہی ہے جس میں رومانوی انفرادیت حقیقت نگاری کا سناتی شعور اور تہذیبی معنویت سے معمور نظر آتی ہے۔

ہاں تو ان افسانوں، ناولوں اور ڈراموں میں اچھے خاصے یادگار کرداروں کا آئینہ خانہ سمجھا ہوا ہے ان میں ”سراے کے باہر“ کا شاعر بھی ”بالکونی“ کی میریا بھی، زندگی کے موڑ پر ”کا پرکاش بھی“ ترجمان کی ایک شام کی ذی شمس بھی، یوکلئس کی ڈال کی ڈاکٹر بھی مگر دراصل ان سب کے پیچھے ایک اور صوفیہ ایک ہی کردار نمایاں ہے اور وہ ہے خود کرشن چندر کا اپنا رومانوی کردار، جو واحد شکم ہی کے لیے نئے نئے پیکر تراشتا ہے اور نئے نئے روپ اختیار کرتا ہے اور اس کردار کا محور ہے صرف انسان کی ذات میں پنہاں حسن کے احساس کو زندہ رکھنا، اور حسن کا یہ احساس سفاک حقیقتوں کے ہاتھوں تباہ ہوتا ہے اور ان سفاک حقیقتوں کے پیچھے اسے طبقہ داری سماج کی کارفرمانی صاف نظر آتی ہے اور اس طبقہ داری سماج کو محض تحریر سے نہیں مٹایا جاسکتا۔ اور ان کی طرح وہ بھی ایک فلسفہ طراز ہے:

”وہ زندگی کے حقائق کو بیان کرتا ہے جنہیں اس نے اپنی حیات کے زخموں سے پھوڑا ہے اس کا بیان ایک تلمباب ہے ایک رستا ہوا زخم ہے، ایک خوفناک زہر کا دھارا ہے لیکن اس زہر اب کی لہروں پر ایک ایسے ہلاکت آفریں جسم کا سایہ ہے کہ تم اس سے محو ہونے بغیر نہ رہ سکو گے“ (بالکونی)

اسے ماحول کی زہرناکی، حقیقت کی سنگینی اور سفاکی کے باوجود یہ احساس ہے کہ:

”انسان کے دل میں ابھی تک وہ اضطرابی شعاع تڑپتا ہے، اس کے دل کا شاعر اس کے تصور کا بچہ، اس کے پرستان کی ملکہ ابھی تک زندہ ہے اور جب تک وہ زندہ ہے انسان بھی زندہ ہے سرمایہ داری، ظالم سماج، ملوکیت پرستی، فسطائیت، دنیا کا ظالم سے ظالم نظام بھی اسے مٹا

نہیں سکتا" (بالکونی)

اور جب تک یہ نظام نہیں مٹتا اور انسان کا احساس حسن آزاد اور سرشار نہیں ہوتا جب تک ایسے نظام کی بنیاد نہیں رکھی جاسکتی، اس وقت تک۔

"آؤ، بے تقوون کا مون لائٹ سوناٹا شروع کر دیتا کہ اس زندگی کی حرماں نصیبی اور اپنے محبوب آدرش کی دوری کا احساس زایل ہو جائے (بالکونی) کرشن چندر کے افسانے اردو افسانے میں بے تقوون کا یہی مون لائٹ سوناٹا کی بازگشت ہے اور حقیقت نگاری نے یہاں اگر راہ پائی ہے تو علامت نگاری کے ذریعے جہاں یہ علامتی پیرایہ اظہار ممکن نہیں ہو سکا ہے کرشن چندر کی آواز جھرجھرائی ہے اور رومانوی سرمستی کا رنگ پھیکا ہو گیا ہے۔"

## اختتامیہ

اس طرح رومانویت سے حقیقت نگاری کا یہ سفر ہم عصر اردو ادب کے دائرے تک آیا جہاں اسے پھر سے رومانویت کی ایک نئی شکل سے دوچار ہونا پڑا جسے بعض نے جدیدیت کی تحریک یا میلان کا نام دیا بعض نے وجودی فلسفے کے ذریعے اسے سمجھنے کی کوشش کی بعض نے رومانویت کی توسیع (۶) کہا۔ یہاں ان مباحث کا محمل نہیں۔

جوش ملیح آبادی سے کرشن چندر تک ہم نے اپنے مختصر سے جائزے میں رومانویت کے دائرے میں سنگین اور کسی قدر کھدوری حقیقت نگاری کے بے محابا اظہار کو سمونے کی کوشش اور اس سلسلے کے مختلف تخلیقی تجربات اور تکنیک کا ذکر کیا فیض نے رومانویت ہی کے پیرایے میں حقیقت نگاری کی سفاکی کو ڈھال لیا بھارت نے اسے ذات کا پیرایہ دیا، مخدوم نے اسے ترانے کی شکل میں جتنا برتا جاسکتا تھا برتا سردار جعفری نے خطیبانہ رنگ اور اس کے بعد آزاد نظم کی مثبت شکل میں اسے نظم کیا۔ جذبی نے عمومی احساس میں اور مجروح نے اسے تغزل کی کھجلا ہی میں اپنا یا مگر ان سب کے ہاں رومانویت کی لے غالب رہی اور جہاں کہیں رومانویت کا رنگ و آہنگ ہلکا پڑا ہے وہاں ان کا آرٹ بھی اسی حد تک سبک ہو گیا ہے۔ رومانویت کی آراشکی اور جذباتیت سے آگے قدم بڑھانیوالوں میں شاعری میں اختر الایمان اور افسانوی ادب میں منٹو حیات اللہ انصاری اور غلام عباس ہی نمایاں نظر آتے ہیں ورنہ رومانویت سے ہنوز اردو ادب اپنے کو آزاد نہیں کر سکا ہے۔ اس کی کئی وجوہ ہو سکتی ہیں شاید ایک یہ توجیہ بھی ممکن ہے کہ رومانویت بنیادی طور پر ابھرنے والے متوسط طبقے کی طرز فکر ہے اور حقیقت نگاری ترقی یافتہ صنعتی معاشرے کی طرز فکر کہی جاسکتی ہے۔ بوجہ پختہ متوسط طبقہ مشینی دور کے تشیخ اور اس میں پستے ہوئے مزدوروں اور کسانوں سے آشنا ہونے لگتا ہے (خواہ نظر باقی طور پر ان کا حلیف ہیرا حریف)

ابھی تک اردو ادب جاگیر داری دور سے جڑے ہوئے یا اس سے ابھرنے والے متوسط طبقے کے نوجوان کی دسترس سے باہر نہیں آیا اور شاید اسی بنا پر ہم رومانویت کے رنگ و آہنگ سے آگے قدم بڑھا کر حقیقت نگاری کے کسی نئے تصور تک نہیں پہنچ سکے بہر حال اس موضوع پر مزید غور و فکر کی ضرورت ہے اور ممکن ہے اس سے ہمارے ادب، تہذیب اور معاشرے کی شناخت کی بعض نئی راہیں کھلیں :-

# انشاء کی شاعری

انشاء نے داستان رانی کینگی اور کنور اودے بھان کی اس طرح شروع کی ہے: "دہنا ہاتھ  
نہ پر پھیر کر آپ کو جتا ہوں جو میرے داتا نے چاہا تو وہ تاد بھاؤ اور آؤ جاؤ اور کود بھاند اور  
پٹ بھٹ دکھاؤں جو دیکھتے ہی آپ کے دھیان کا گھوڑا جو بجلی سے بھی بہت چمک چمک اچھلا ہٹ  
میں ہرنوں کے روپ میں ہے اپنی چوڑی بھول جائے۔"

دیوان کے ابتدائی حصے کی ایک غزل کے آخری اشعار ہیں:

شوخی ادا سو ایسی جوش و خروش اتنا

بندش دھواں سویہ اور طرزیں تماش

کیا خوب واہ ماشا اللہ ہے عجب کچھ

دیوان میر انشا اللہ خاں تماش

اپنے کلام کو تماش قرار دینا انشاء ایسے کھلنڈرے بانکے ترچھے اور پھیل پھیلے شاعر  
کے لیے انوکھی بات نہیں۔ انشا تو بقول محمد حسین آزاد ان اہل مشاعرہ میں سے ہیں جن  
کی شوخی اور طراری طبع باریقتات سے ذرا نہ دبے گی اور جو اتنا نہیں گے اور ہنسائیں گے  
کہ نہ تھک جائیں گے۔ نثر: نثر کے قدم آگے بڑھائیں گے نہ اگلی عمارتوں کو بلند اٹھائیں  
گے۔ انہیں کوٹھوں پر کودنے پھاندتے پھرنے والوں میں اور پھولوں کی گیندیں بنا کر ہولی  
کے جلسے گرد کر دینے والی گلباری کرنے والوں میں انشا کا بھی شمار کرنا مناسب نہیں۔

”۶“  
 قہقہے کے اس شور اور خوش مذاقی کے اس طوفان کے باوجود انشا کہ ہم شاعروں کی صف میں عزت سے بلا کر بٹھاتے ہیں۔ ندیموں، مصاحبوں اور سمجھوں کے مجمع میں شامل کر کے انہیں بھول نہیں جاتے۔

انشاء کو خود اپنے اور اپنی شاعری کے مستقبل کی زیادہ فکر نہیں۔ وہ حال کے شاعر ہیں اور حال میں ”لمحہ گریزاں“ ان کا مقصود نظر ہے۔ ”بزمِ شاہنشہ“ ہو یا شاعرے کی مغلّیں ان کی طباعی اور ذہانت کو اس کی فکر تھی کہ ان کی بات بالا ہو اور آخری فیصلہ کن حربہ انہیں کے ہاتھ میں ہو۔ اپنی غزلوں میں انھوں نے اپنی شرگوئی کا جواز کچھ اس طرح بیان کیا ہے کہ ”نا شاعروں کے آگے تیری بڑائیاں ہوں“ یا ”ہر ایک قافیہ کیا گرم اس غزل میں بیٹھا“ اور ہر رنگ کے چار پانچ اشعار اپنی غزل میں موجود ہونے پر اپنے دور کے استادوں سے داد تحسین حاصل کی ہے۔

میر و قلیل و مصحفی و جرأت و میکس

ہیں شاعروں میں یہ جو نمودار چار پانچ

سو خوب جانتے ہیں کہ ہر ایک رنگ میں

انشاء کی ہر غزل میں ہیں اشعار چار پانچ

مستقبل سے اس قدر بے نیاز اور حال کی فتح و نصرت میں اس قدر محو شاعر کے لیے ایسے ساز و سامان کی ضرورت تھی جو جلد اور یقینی نفع کی ضمانت کر سکے یہاں وہ خاموش، متین اور شمع سوزاں کی طرح آہستہ آہستہ جلتا ہوا انداز کام نہ دے سکتا تھا جسے میر کے نام سے پہچانا جاتا ہے۔ یہاں مغلّوں سے بے نیاز اور خلوتوں کے رموز و ایما کی جاگھڑاؤ جو میر درد کا نشان ہے زیادہ کار آمد نہ تھی۔ انشا کو ایسی تلوار چاہیے جس کے چلانے میں قوت کا مظاہرہ ہو چاہے اس کی کاٹ گہری اور دل میں ڈوب جانے والی نہ ہو۔

ابتداء ہی میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ پھر ہم ایک ایسے شخص کو جو اپنے کلام کو ”تانا“ اور ”آؤ جاؤ تانا“ بھاؤ اور کود پھاند“ دکھانے کا ذریعہ سمجھتا ہے جسے کس حد تک نیاز مندی کے ساتھ ندیم و مصاحب کے منصب پر قناعت میں بھی باک نہیں ہے۔ ہمارے ادبی مورخین کیوں شاعروں کی صف میں جگہ دینے پر مصر ہیں۔ آخر وہ کون سی بات ہے جس نے ایک

ایسے دور میں جب میر صاحب جرات کی شاعری کو محض چرچا چائی کہہ رہے تھے اور محض شاعری اور درویشی کو دوش بدوش قرار دے رہے تھے، انشاء جیسے کھنڈرے کو شاعری کی صف میں پہنچا دیا۔ آخر وہ کون سی تبدیلی تھی جس نے یکایک خانقاہوں کی "مقطع" مسانت اور دل کی دنیا کے حُزن و ملال سے بے نیاز شاعر کو اپنے قہقہوں اور ہنگامہ آرائیوں سے اُردو شاعری کی فضا بدلنے میں کامیاب کر دیا۔

چند غزلوں سے قطع نظر انشاء نے اپنے کلام میں حُزن و الم کو زیادہ راہ نہیں دی اگر کوئی ان کی کلیات سے ان کے شاعرانہ مزاج اور معیار شاعری کے بارے میں ان کے بیانات کی مدد سے کوئی خاکہ بنانا چاہے تو قدم قدم پر اسے ان کی شگفتہ روش اور کشادہ جبینی کی مثالیں مل جائیں گی۔ کہیں وہ عیش و طرب کے زمروں میں مست ہیں تو کبھی قلندرانہ شان سے :

خوش بہتے ہیں چار ابرو کی بتلا کے صفائی مانند قلندر  
نے ہم کو غم دزد نہ اندیشہ کالا ہے خوب فراغت  
کا اعتراف کرتے ہیں۔ کہیں ہمیشہ خوش و خرم رہنے کے لیے دعا لے خیر کرتے ہیں :  
یارب انشاء کو سدا ہمیش و طرب میں خوش رکھ  
حیف ہے جو رنک سے ہو حسنین ایسا شخص

کبھی اپنے کو "نرے سیدھے سادے ہم تو بھلے آدمی ہیں یار" کہتے ہیں اور کہیں اپنی شاعری کو دل کی بجائے دماغ کی تیزی و چالاکی کا نتیجہ بتاتے ہیں :  
انشاء دماغ شعر و سخن اب کہاں رہا  
ہے سچ تو یوں کہ چاہیے اس کو دماغ شرط  
کہیں مرزا غفر یعنی کی زبان سے خود اپنا خاکہ کھینچتے ہیں اور طنز و شوخی کے سارے تیر اپنے اوپر ہی چلاتے ہیں۔

"اور میاں انشاء اللہ خاں، پچارے میرا شمار اللہ خاں کے بیٹے  
آگے پریزا دتھے ہم بھی گھوڑے کو جاتے تھے اب چند روز سے  
شاعر بن گئے۔ مرزا مظہر جان جانا صاحب کے روزمرے کو  
نام رکھتے ہیں۔"

یہ بات بھی نہیں کہ انشاء نے عسرت، ناداری اور انتشار کے دن نہ دیکھے ہوں۔ ان کی نظروں

کے سامنے دہلی کی بساط تہ ہو رہی تھی جثمت و نشاط کی ہر چھائیاں سیاہی میں غروب ہو رہی تھیں، شیرازہ بکھرا تھا، اہل کمان ترتر ہو رہے تھے اور حال کی وہ ساری "درہمی" جسے جمع کر کے میر نے دیوان کیا تھا ان کی نظروں کے سامنے پھیلی ہوئی تھیں۔ کم از کم دو گواہیاں تو ان کے غزلوں کے دیوان سے ملتی ہیں:

کہاں تک کروں میں زمانے کا شکوہ

مصیبت ہے یوں تو سب اہل ہنر پر

خصوصاً جو وضع داروں میں ہیں یاں

برستا ہے افلاس ہی ان کے در پر

مکھارام جانی رو پیتا ہے گیا لو

کھڑا بنیا کہتا ہے اب ان کے در پر

سیمانی تلوار تو لے چکا ہے

لگائی ہے اب تاک شاید سپر پر

بڑا ہنہناتا ہے بے گھاس گھڑا

ہوئے چار فاقے ہیں بیہم نفر پر

دوسری جگہ کہتے ہیں:

وہ جو سردار تھے اگلے زمانے کے بڑے رستم

یہ ان کا حال ہے اب عالم بے روزگاری میں

بڑے سونا کھرچتے ہیں کسی ٹوٹے سے چاکو سے

کہیں جو رہ گیا ہے پاؤ کوڑی بھر کٹاری میں

جو دو پیسے کی ڈولی پر کہیں جاتے تھے چڑھ کر وہ

پُرانی شال دیتے ہیں کہاؤں کو کہاری میں

کفالت رزق کی کس سے کسی کے ہو سکے انشاء

صفت مخصوص ہے، یہ تو فقط اس ذات باری میں

اس کے باوجود انشاء اللہ خاں کی شاعری اضمحلال اور اداسی کے اُن گہرے

نقوش سے خالی ہے۔ انشا کی شگفتگی اور زندہ دلی کے ماخذ آخر کون سے ہیں۔  
 انشا کے مزاج کی گہری کھولنے کے لیے تو ہمیں اس بات پر بھی نظر کرنی پڑے گی کہ ان کے آباد اجداد سمرقند سے آئے تھے اور فارسی نژاد ہونے کے اعتبار سے انھوں نے اس ذوق سے خمیر پایا تھا جو علم و فضل کے لیے مخصوص ہے۔ ان کے باپ میرانشاہ اللہ خاں دوبار شاہی میں طبیب تھے اور زمرہ امرا میں داخل تھے۔ جب دہلی میں سلطنت مغلیہ کا چراغ جھلکانے لگا تو میرانشاہ اللہ خاں بھی اعزاز و محاش کی تلاش میں مرشد آباد چلے گئے اور نواب سراج الدولہ کی رفاقت میں رہے جہاں بقول آزاد "۱۸ ہاتھی دروازہ - ۷ ہر جھومتے تھے" اور یہیں سید انشا پیدا ہوئے۔

بنگال کی فضا کا انشا نے کس قدر اثر قبول کیا یقین سے کہنا دشوار ہے۔ ہاں اتنی بات طے ہے کہ مرشد آباد اور چوبیس پرگنہ کے علاقے خود بنگال کے رہنے والوں کے نزدیک بھی قدرتی حسن سے مالا مال کہے جاتے ہیں اور اسی لیے ان مقامات کے بنگالی شاعر اور بازاری گویوں کے کلام بھی مادی حسن اور جسمانی نشاط کے جلووں سے بھرپور لاتے ہیں۔ یہی نہیں بنگالی زبان سے سید انشا نے غالباً یہی واقفیت حاصل کی ہوگی جس کا اثر ان کی مثنوی "سکب گہر" کے اُس حصے میں ہے جہاں مسلمان لڑکوں کی بولی کی نقل آٹاری ہے۔ یہ حصے بنگالی زبان اور ب دلچسپی سے مماثلت رکھتے ہیں۔

یہی نہیں بنگال ہی کی سرزمین میں پہلی بار انشا نے آنے والے سیاسی انقلاب کے آثار دیکھے ہوں گے۔ سراج الدولہ کا دور نئے سماجی اور سیاسی عناصر کا دور ہے۔ انگریز بنگال میں آہستہ آہستہ قدم بڑھا رہے تھے اور ان کے سیاسی اور سماجی اثرات نمودار ہونے لگے تھے۔ وہ اس نئی تہذیب اور اس کے ظاہری رسوم و مظاہر کے ضرور دانشناس ہوئے ہوں گے۔ خود ان کی طباعی اور ذہانت کا یہ حال ہے کہ روکھن میں کافیہ بھی حفظ کرتے ہیں تو عربی کی نثر کی عبارت کو ستار پر بجا بجا کر یاد کرتے ہیں۔

انشا جب دہلی آتے ہیں تو ان کی شخصیت ہمہ جہتی ہو چکی تھی، ایک طرف انھیں عربی فارسی کے علوم مراد پر دستگاہ تھی تو دوسری طرف کچھ بنگالی، پنجابی کچھ ترکی اور اس کے بعد بھاکا اور عام بول چال کی ہندی زبانیں بھی آتی تھیں، علم موسیقی پر بھی اچھی دستگاہ تھی۔ وہ ان تمام خصوصیات و کمالات سے مزین تھے جو دہلی میں ایک بار پھر امیر خسرو پیدا کرنے

کے لیے مزدور تھیں انشاء کی دہلی امیر خسرو کی دہلی نہ تھی۔ امیر خسرو ابھرتے ہوئے شان و شکوہ کے دور میں آئے تھے اور اس عزم و ارادے کے ساتھ کہ اپنی ہمہ گیری اور صلح کل کے جذبے سے ہندوستان کی رنگارنگ تہذیب کو ایک آہنگ میں پروکیں گے۔ علم و فضل کی خلوت گزینی سے کل کردہ بھٹیاریوں کی سرا، بنگھٹ اور کوہہ و بازار تک پہنچے اور ایک ایسی زبان میں جوا بھی پوری طرح سنی بھی نہ تھی۔

انشاء بھی زبانوں پر دہی جو روایتی کا دہی ذوق، دہی ہمہ جہت شخصیت اور دہی شوخی و طراری لے کر دہلی آئے تھے لیکن وہ تہذیب غروب ہو رہی تھی جس کے سنوارنے کے لیے انھوں نے علم و فضل سے خود کو مزین کیا تھا پھر امیر خسرو کے پاس ایک صوفیانہ رنگ تھا جو بے راہ رومی میں بھی ایک ضابطہ اور آہنگ پیدا کر دیتا تھا۔ انشاء کے پاس اپنی شخصیت کی کہربائی جادو کے علاوہ کوئی دوسرا رہنما نہ تھا۔

انشاء دہلی کے ماتم میں شریک نہیں ہوئے۔ ان کی طبیعت افسردگی اور اداسی کے لیے نہیں تھی۔ یہاں بھی مشاعروں میں اساتذہ سے چھیڑ چھاڑ، لڑائی جھگڑے اور شاہ عالم سے شوخی اور طراری سے باتیں کر کے اس گھپ اندھیرے میں وہ پھلجھڑیاں چھوڑتے اور جنگاریاں چمکاتے رہے۔ یہ معلوم نہیں کہ انشاء نے دہلی میں کون کون سی غزلیں کہیں اور پھر لکھوئیں ان کا رنگ تنزل کیوں کر بدلا۔ لیکن اتنی بات ظاہر ہے کہ انشاء نے لکھوئیں آکر خود کو پایا۔ وہ اس طرح بنے یا بگڑے جس طرح وہ آج ہمارے سامنے ہیں۔

یہ دہرانے کی شاید ضرورت نہیں کہ ایک ہی فکری سرمایہ تھا جو انشاء کے دور تک ہماری اردو شاعری کے فلسفیانہ پس منظر پر غالب رہا ہے۔ میری مراد اسلامی تصوف سے ہے۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ اسلامی تصوف کے مقابلے میں دوسرا فلسفیانہ نظام اردو شاعری میں فکر، طور پر داخل نہیں ہوا۔ یہ اردو ادب کی بڑی حسرت ناک حقیقت ہے کہ جس اسلامی تصوف نے اردو شاعری کے خیال پر صدیوں حکمرانی کی ہے اس کا تجزیہ اور مطالعہ ہنوز عالم طفولیت میں ہے۔ اسلامی تصوف کی یوں تو مختلف تفسیریں اور تاویلیں کی گئی ہیں لیکن یہ سمجھنا ضروری ہے کہ نظریاتی اعتبار سے چاہے صوفیوں نے اسلامی شریعت سے الگ کوئی نظام فکر قائم کیا ہو یا نہ کیا ہو عوام نے تصوف کو شریعت سے الگ اور کسی حد تک اس سے متصادم ضرور قرار دے لیا۔ یہی وجہ ہے کہ مولوی اور صوفی کی پھیر چھاڑ میں عوام کی ہمدردیاں

صوفیوں کے ساتھ رہی ہیں۔ انھیں کی خانقاہیں غریبی کی دعاؤں کا مرکز رہی ہیں اور انھیں خانقاہوں نے کبھی کبھی بادشاہان وقت کے مقابلے میں اور اکثر مروجہ انسلاتی پابندیوں کے خلاف قدم جانے کی ہمت کی ہے۔

تصوف خواہ وہ اسلامی ہو یا غیر اسلامی اکثر ایک کمزوری سے خالی نہیں ہوتا۔ وہ ہمت شکن حالات سے بے نیاز ہو جانے کی منفی تاب و توانائی تو عطا کر دیتا ہے لیکن سازگار حالات میں جہاں تازہ کی تعمیر کے حوصلے نہیں بشتا۔ "تو شب آفریدی چراغ آفریم" کا لہجہ اس میں بہت شاذ و نادر ہی پیدا ہو سکا ہے۔ لکھنؤ کے حالات سازگار تھے۔ آصف الدولہ کی ریاست شان و شوکت سے جگمگا رہی تھی اور پھر سعادت علی خاں کے دور میں جس طرح انتظامی بہتری کی صورتیں نظر آنے لگی تھیں، ان کے پیش نظر دہلی کے مہاجرین میں بھی امید و فراغ کی ایک جھلک پیدا ہوئی ہوگی۔

مادی آسودگی انتظامی بہتری شیعہ مذہب کا عروج اور نئی تہذیبی زندگی کا آغاز اور دوسرے وجہ سے لکھنؤ کی فکری زندگی نے تصوف کو غور قرار نہیں دیا۔ یہاں "تصوف برائے شہر گفتن خوب است" کی منزل سے آگے نہیں بڑھا۔ یوں تو خود انشا کے کلام میں تصوف کے اچھے اشیاء بھی مل جاتے ہیں مگر ان میں شخصیت کا یقین اور اعتماد جلوہ گر نہیں۔ یہاں تصوف چاشنی ہے جزد زندگی نہیں ہے۔ انشا کے کلام میں تصوف کی چند جھلکیوں سے اس کا اندازہ ہوگا :

کیوں شہر چھوڑ عابد غار جبل میں بیٹھا  
تو ڈھونڈتا ہے جس کو وہ ہے بغل میں بیٹھا

محیط ہی میں ہے مثال جلوہ واجب  
اگرچہ آئینہ ممکنات ہے ناسوت

جمعیت اجزاء کا کل نام ہے اے انشا  
ہر چند کہ جز ہیں پر موجد ہیں میں کل کے

تجہ انشاء اور تو کیا کہوں دو جہاں میں کوئی بھی طرف ہے  
جو خدا کے نور سے پُر نہ ہو کہ محال وہر میں ہے خدا

صاف ظاہر ہے کہ یہ انشاء کا رنگ نہیں۔

تصوف کے ذخیرے سے قطع نظر کرنے کے بعد اس دور کی شاعری کے سامنے دوسرا  
ردیہ کیا تھا۔ انشاء نے اس راستے کو اپنا یا۔ تصوف کو جہاں روحانی تسکین کا ذریعہ اور  
اخلاقی جرأت قائم رکھنے کا وسیلہ کہا گیا ہے وہاں یہ بھی غلط نہیں کہ تصوف کی دنیا شکستِ دل کی  
داخلی دنیا ہے جہاں انسان باطن کے نقش و نگار میں اس قدر محو رہنا پسند کرتا ہے کہ  
پائیں باغ کو نظر اٹھا کر نہیں دیکھتا اور کبھی سوز و گداز کے ان گلدستوں سے فرصت ملی تو  
مادرِ اُمت کی نفاذوں میں بلند پروازی ہمارے صوفی منش شاعر کو دھوپِ آسمان کی دست اور  
زمین کی پہنائی کی طرف توجہ نہیں کرنے دیتی۔

انشاء کی نظر کلیہ اُجڑان کی عادی نہیں۔ انھوں نے قدیم تہذیبی سرمائے سے ایک اور  
روایت بھی سیکھی تھی جسے کسی بہتر اصطلاح کی غیر موجودگی میں قدیم داستانوں کی روایت کہا  
جاسکتا ہے۔ سعدی، شیرازی اور دوسرے معلینِ اخلاق سے لے کر فارسی کی عشقیہ شاعری  
تک ہمارے مفکرین اور شعرا نے روحانیت اور مادیت کو باہم متضاد اور تضاد قرار نہیں  
دیا ہے۔ ایک طرف اگر وہ اخلاق و روحانیت کا درس دیتے ہیں تو دوسری طرف ان کی  
نظر علم، مجلسِ عشق و عاشقی اور حیاتِ انسانی کے لطیف ترادوی تقاضوں پر بھی ہے۔ یہی  
وجہ ہے کہ سعدی نے بابِ پنجم اور بابِ ہفتم کو بھی گلستاں میں شامل کرنا مناسب سمجھا۔

اس توازن نے آگے بڑھ کر داستانوں کو جنم دیا ہے۔ ان داستانوں کو صرنِ حیرت و حیرت  
قصے اور جادو کی کہانیاں کہنا درست نہیں۔ ان میں زندگی کے بارے میں ایک دنیا دارانہ  
انداز ملتا ہے، صلابت اور جبروت کا اس سے اعلا نمونہ کم از کم ہمارے ادب میں  
موجود نہیں۔

داستانوں میں روحانیت کو ارضیت کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی گئی ہے۔  
طلسم ہو شر یا داستانِ امیر حمزہ کے اجزا ہوں یا بوستانِ خیال کے میرامن کی چار درویش ہو  
یا سرور کی فسانہ عجائب یا ان داستانوں کے اثر سے پیدا شدہ شتوبیاں اور تمثیلیں۔ ان  
سب میں ہیرد کا کردار صرنِ مادہ قوت اور شان و شوکت ہی نہیں رکھتا بلکہ اسے روحانی

کشف و کرامات کی خصوصیات بھی حاصل ہیں۔ میرد کے علاوہ ان میں ایک عیار کا مرکزی کردار ہوتا ہے جو زمانے کے سارے کرتب اور جادو کے سارے ٹونے ٹونے جانتا ہے جس کی ذہانت دشمنوں کی جسمانی قوت اور مادی حربوں کو شکست دیتی ہے اور جو ہمیشہ حق کی حمایت میں سینہ سپر رہتا ہے۔

جادو کی یہ دنیا محض افسانہ و افسوں نہیں، یہاں بھی انسان اس ابدی سوال کا جواب تلاش کرتا نظر آتا ہے کہ فطرت پر کس طرح فتح حاصل کرے۔ کس طرح کائنات اور حقیقت سے اپنا رشتہ متعین کرے۔ ان داستانوں میں ایک ایسی تہذیبی روح کار فرما نظر آتی ہے جسے شان و شکوہ کا احساس بھی ہے اور جسے افسردگی اور اداسی نے ہنوز سرنگوں یا سر در گریباں نہیں کیا ہے۔

داستانوں کے بارے میں دو باتوں کی طرف خاص طور پر توجہ کرنی چاہیے۔ ایک یہ کہ ان داستانوں میں ساری آویزش خارجی سطح پر ہے، غزلوں کے برخلاف یہاں آویزش شاعر کی ذات کے اندر موجود نہیں بلکہ وہ خارجی حقیقتوں کے خلاف آرا ہے۔ یہ حقیقتیں خود اپنے ساتھ یہ یقین لے کر آئی ہیں کہ حق کو ہر حالت میں فتح ہوگی اور باطل اپنی بے اندازہ مادی قوت کے باوجود پسپا ہوگا، اس طرح داستانوں کا بنیادی آہنگ رجائی اور خوش طبعی ہی کا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ داستان گو اپنی ذات میں مستغرق ہونے کی بجائے ارد گرد کی زندگی میں کھویا ہوا ہے۔ اس کا تخیل سمادی فضاؤں کا رہ نور ہے جہاں لا انتہا وسعت اس کے گرد و پیش ہے، جہاں طوفانی رنگ میں افراط و تفریط ہے، جذبے کا دھور ہے اور اس تخیل میں داستان گو اپنے سماج، اس کے رسوم، اس کے شادی بیاہ، سنگنی اور موت کے رنگ بھرتا ہے۔ ایک ایک نقشے کو پیار سے کھینچتا ہے، جموں میں غل غبارے، ہنگامے اور طوفان لیے داخل ہوتا ہے۔ جنگ کے میدان میں گھن گرج لے کر آتا ہے اور عشق و حسن کے درمیان میں رنگ و نور کا پردہ بن کر عرصے تک جلوہ بار رہتا ہے۔

انشاد کی شاعری کی فضا یہی ہے۔ ان کے ہاں رنگ و آہنگ بھی ہے، تہقبے دھما چوکوسی اور ہنگامہ بھی ہے۔ خارجی مناظر اور ریت رسوں کے آئینہ خانے بھی ہیں اور معاملے بندی کے وہ نقشے بھی ہیں جنہیں کھٹو کے سماج نے عیش و نشاط کی داد دینے

کے لیے اپنی معاشرت کا جزد بنالیا تھا۔ انشاء کی شاعری پر داستانوں کے رنگ روپ کا اثر تو اس طرح بھی ثابت ہو سکتا ہے کہ وہ خود کم از کم دو داستانوں کے مصنف ہیں۔ ایک "داستان رانی کینکی اور اودے بھان کی" اور دوسرے "سکب گہر" کے نام سے لکھی ہوئی ان کی بے نقطہ داستان، لیکن اگر صرف ان کی شاعری ہی کو پیش نظر رکھا جائے تب بھی داستان کے نمایاں اثرات کا پتا چلتا ہے:

شاگرد امیر حمزہ صاحب قرآن کے ہیں  
کیوں کر بھلا نہ قلعہ اشرار توڑیے  
کچھ بقائے باختر بے بقا کو قید  
بختک کے سر پہ گرز گراں بار توڑیے  
رستم سے چھین لیجیے دیو سفید کو  
اور اس کی وہ مروڑ کے تلوار توڑیے  
سد سکندری بھی جو چڑھ جائے دھیان تو  
دو ہیں طفیل حیدر گراہ توڑیے  
آجادیں ہفت خوان طلسمات ماضی  
تو خیر سے انھیں بھی بہ مکرار توڑیے  
حصن زمر دین عدد کوہ قساف پر  
ہو دے تو اس کو بھیج کے عیار توڑیے  
زنبیل ہے مرد کی دل نہ کر نیز یہ  
اس کو کیسی طرح سے زنبہار توڑیے

ایک اور نزل میں یہ اثرات صاف ظاہر ہوتے ہیں:

تکیہ جو فضل خدا ساز پہ کر لیتا ہے  
وہ لبیک رو کوئی گڑا پنکھ کے پر لیتا ہے  
اثر در ہائے شب یلدی کو کرے ہے مکرث  
اور ان مکرثوں کو دھر زیر سپر لیتا ہے

اس کو خواہش نہیں ہوتی ہے اوپ انجن کی  
 باندھ کر سوت رہتا نظر لیتا ہے  
 نہ پہ جوگی کے کھڑا دیں جو پنگ مارے ہے  
 بس تو نکل پہ نقطہ باندھ کر لیتا ہے  
 کوئی دیکھے اسے اور وہ سب کو دیکھے  
 ٹوپی اس روپ کی کوئی وہ نظر لیتا ہے  
 غصہ سے ہر شاخ کی وہ بھٹنے کی صورت بنتا ہے  
 اٹھتے میں اک کوئی زمین کا تبر لیتا ہے

اس طرح انشاء کی غزلوں کو انوکھے اور غریب قافیہ نامانوس تلیوں اور ان کے چند  
 محبوب مضامین کا راز بھی سمجھ میں آ سکتا۔ سقنقور، بلغم باعور وغیرہ قوافی پر بھی انھیں  
 داستانوں کا اثر معلوم ہوتا ہے۔

ان داستانوں میں انشاء کے ذہنی پس منظر کی طرف واضح اشارے ملتے ہیں۔ انشاء  
 ایک جادوگر کی طرح ہماری عقلوں میں آتے ہیں، وہ مجنوں، ہنگاموں اور زندہ دل محفلوں  
 میں پھبتیاں اڑاتے، فقرے کہتے، پگڑیاں اُچھالتے اور اپنے علم و فضل کا سک جاتے  
 ہوئے آتے ہیں۔ انشاء اپنے عہد کی زندگی کے باغی نہیں وہ اس سے بہت کچھ مصالحت  
 کر چکے ہیں۔ انھیں اگر اُردو شاعری کا قلب مطمئن کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ وہ ہنگاموں  
 اور چہل پہل کے رسیا ہیں لیکن یہ ہنگامے تبدیلی اور انقلاب کی تلاش سے زیادہ خوش طبعی  
 اور وقت گزاری کے لیے ہیں۔ اپنے عہد کی طرف ان کا رویہ مصالحت پسندانہ ہے، اس  
 لیے وہ اپنے دور کی ہر جھلک کو بڑے پیار کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ اس کی خارجی  
 زندگی اس کے رسم و رواج اس کے نشاط و طرب کے وہ تماشائی نہیں شریک کار ہیں۔  
 انشاء اپنے عہد کے ٹھیٹھ نمائندہ ہیں۔ اس دور کا تمدن ان کی غزلوں میں جھلکتا  
 ہے۔ یہی انشاء کی بہت بڑی خوبی بھی ہے اور خامی بھی۔ خامی اس لیے کہ وہ اپنے  
 اس درباری تمدن کے دائرے میں محدود ہو کر ان آفاقی حقیقتوں تک نہیں پہنچ سکے جن  
 کے آثار غالب کی پرواز فکر یا نظیر اکبر آبادی کی رنگ رلیوں میں ملتے ہیں۔ نہ غالب فلسفی  
 ہیں نہ نظیر لیکن دونوں اس دور کے استفہامیہ تک ضرور پہنچتے ہیں اور اس گنبد بے در

کی گھٹن کو محسوس کر کے انھوں نے نئی نضاؤں کی تمنا اور تعمیر کی حسرت ضرور کی ہے۔ انشاء کے بارے میں اس لیے وہ مشہور جملہ ادھوری حقیقت ضرور رکھتا ہے کہ "انشاء کے علم و فضل کو ان کی شاعری نے تباہ کیا اور ان کی شاعری کو دربار داری نے" "انشاء شیشے کے گھر کے رہنے والے ہیں وہ چھوٹی حقیقتوں پر قانع ہیں۔"

اپنے تمدن سے گہری وابستگی انشاء کے اس رجحان کا خوش گوار پہلو ہے، انشاء زمین سے قریب ہیں، ان کا کلام ارضیت اور مادیت کا مجموعہ ہے، ان کا عشق بھی ارضی ہے اور حسن بھی ہمارے کرۂ زمین کا بسنے والا ہے۔ آج ہم اختر شیرانی کی نظموں میں سنہرے پانی میں چاندی سے پائو لٹکائے کسی موہنی کی شکل میں یا حسرت موہانی کی غزلوں میں محبوب کو ننگے پاؤں آنے اور آنجل کو دانتوں میں دبالینے کے انداز کی شکل میں دیکھ کر سراہتے ہیں اور عشق و عاشقی کی ارضی اور حقیقی تصویریں قرار دیتے ہیں، یہی ارضی کیفیت یہی جیتی جاگتی سماجی تصویریں اپنے مادی پیکر کے ساتھ انشاء کے کلام میں جا بجا بکھری ہوئی ہیں۔

یہ ننگہ یہ منہ یہ رنگت یہ مٹی یہ لعل خنداں  
غضب اور قس پہ لینا یہ زبان بزیر دنداں

چھپکے کیا موندی ہیں آنکھیں اے بس کھول بھی دے  
تاڑ جاتا ہے ترے پاؤں کی آہٹ عاشق

کیوں نہ وہ پردہ نشیں پھر مجھے سمن مارے  
میں نے تھے بھول کئی جانب چلن مارے

یہاں کئی حسین چہرے چہلوں سے لگے ہوئے نظر آئیں گے وہ چہلیں انداز و اداج و جج کہیں آنکھ مچولی کا ذکر تو کہیں بچپن کے جگمگے کہیں "یاد فراموش" کی شرارتیں کرتے ہوئے ملیں گے۔ اس سلسلے میں دو باتوں کی طرف خاص طور پر اشارہ کرنا ہے۔ ایک انشاء کے تصور حسن کی جھلک ہے اور دوسرے ان کا شناسا ہجو ہے جو نجی گفتگو کا انداز برقرار رکھتا ہے پہلے ان کے محبوب کی جھلک دیکھیے:

عشق نے بھر پر اٹھایا اور تازہ اشقلا  
لے گیا دل جہیں اک میلا کھیلا چلبلا

ہے اور کوئی ایسا جس میں یہ پھین سکے  
سج دھج اسے کہتے ہیں بے ساختہ پن سکے

آج تو کپڑے نہ بدلو تم کو میری ہی قسم  
آپ کا میلا کھیلا پن بھی کچھ بیدار ہے

نزاکت اس گل رعنا کی دیکھو انشاء  
نسیم صبح جو چھو جائے رنگ ہو میلا

خُن کے اس انداز میں مادی اور ارضی نقوش نمایاں طور پر ملتے ہیں۔ ان نقوش  
کو انشاء کی شاعری میں نجی گفتگو کے لہجے نے اور زیادہ تیکھا کر دیا ہے۔ وہ محبوب سے  
متصوفا نہ لگاؤ قائم نہیں رکھتے کھل کھیلے ہیں اس کی مغل میں چپ چاپ اجنبی سے نیٹھے  
رہنے کے بجائے پھیڑ پھاڑ میں مزالیتے ہیں اور خود ہی کہتے ہیں :  
پھیڑنے کا تو مزاج ہے کہو اور سنو

بات میں تم تو خفا ہو گئے لو اور سنو  
اس منجھے ہوئے نجی لہجے کو انشاء نے بڑی لطافت سے برتا ہے اور اسے شاعری  
سے ہم آہنگ کیا ہے :

اچھا ہے خفا ہم سے ہو تم اے صنم اچھا  
لو ہم بھی نہ بولیں گے خدا کی قسم اچھا

مگر نازنین کہے سے بُرا مانتے جو تم  
میری طرف تو دیکھے میں نازنین ہوں

تم نے تو نہیں خیر یہ فرمایئے، بابے  
پھر کن نے لیا راحت و آرام ہمارا  
انثار کا تصور عشق بھی مادی اور ارضی ہے۔ وہ نہ تو میر کے عشق سے واقف  
ہیں جو دور بیٹھا غبار میر اس سے ہر ادب سے واقف ہے اور نہ مہذب اور متین عشق  
ان کے ہاں جائز ہے ہنسوڑ کی طرح انھوں نے عشق کو درد اور خلش کے لیے نہیں زندگی  
کی آسودگی عیش اور ہنگام پسندی کے لیے اختیار کیا ہے، یہاں دھول دھپا بھی ہے  
اور پیش دستی کا حوصلہ بھی۔ ایک جگہ کہتے ہیں:

اسبابِ کائنات سے بس ہو کے بے نوا  
انثار نے انتخاب کیا جام اور عشق  
عشق کو انثار نے سو ہنگاموں کا ایک ہنگام سمجھا ہے اور غالباً اس سلسلے میں ان  
کے سب سے زیادہ نمایندہ شعر یہ ہیں:  
عشق پچ ہو تو نہ مشوق ہو کیوں کر عاشق  
جس پہ ہم عشق ہیں اجی وہ بھی ہے ہم پر عاشق

اے عشق اجی آؤ ہمارا جوں کے راجا ڈنڈوت ہے تم کو  
کرنیٹھے ہو تم لاکھوں کرڈروں کے سرچٹ اک آن میں چٹ پٹ

نہ تو کام رکھے شکار سے نہ تو دل لگائے سیر سے  
بس اب آگے حضرت عشق جی چلے جائیں گھر ہی کو خیر سے  
جن کے ذہن میں دہلی کی بزمِ نشاط کی وہ تصویریں محفوظ ہوں گی جو مرزا غفر فیضی نے "دریائے  
لطافت" میں اپنی گفتگو کے دوران کھینچی ہیں وہ اندازہ کر سکیں گے کہ انثار کے دور  
میں عشق و عاشقی، حسن اور جنسی تعلقات کی تہذیبی نوعیت کیا تھی۔ زندہ دلی، پھلور پن اور تعیش

کی حد تک کھنڈا کر پہنچی لیکن اس دور میں بھی نشاط کا قحط اور دو گال ہنسنا بولنا چاہیے۔ وہ آٹھوں کے میلے میں ہومیان نظام الدین اولیا کے عرس میں زندگی کا ایک ضروری جزو بن گیا تھا۔

انشار کی شاعری نے اس دور کے ان تمام خارجی مناظر کو رچا بسا کر ہمیتیں کیا ہے۔ وہ پھلکڑ بھی ہیں اور ہنسور بھی، علم و فضل کے باوجود وہ تندہیں ہونا پسند نہیں کرتے۔ وہ میلوں ٹھیلوں میں رنگ ریاں مناتے ہیں، ناپتے گاتے ہیں، جی بھر کر ہستے اور ہنساتے ہیں۔ ان کی ہنسی میں غالب کا سا خندہ زیر لب نہیں کھلا ڈلا مزاج ہے جو صرف چند لمحے خوش چہمتی میں گزارنا چاہتا ہے جو اپنے سماجی نظام کو طنز کے وار سے توڑ کر دوسرا بنالینے کے خواب نہیں دیکھتا۔ ہاں اس دائرے کے نشیب و فراز سے لطف لینا ان کے ہاں ہوا ہے۔

انشار کا سارا مزاج شگفتہ رولی اور اطمینان سے پیدا ہوتا ہے۔ وہ الفاظ سے زیادہ خارجی واقعات اور عجیب و غریب حرکات کی تصویر کشی سے مزاج کا پہلو پیدا کرتے ہیں اور یہاں ہمیں شمالی ہندوستان کی اُردو شاعری میں بڑے بھرپور خارجی عنصر کا احساس ہوتا ہے۔ یہ دنیا ہماری اپنی دنیا ہے، عجیب ٹیڑھی میڑھی آدمی تر بھی مگر خوبصورت جس میں رنگ برنگی تصویریں ہیں اور دلربائی کے ان گنت ناز و انداز۔ اس مزاج کے چند نمونے دل چسپی سے خالی نہ ہوں گے۔ ان نمونوں میں ایسا مزاج بھی ملے گا جسے پھلکڑ بن کہہ کر نالاجا سکتا ہے اور ملائم نرم و نازک لطافت بھی ملے گی :

مزا یہ دیکھیے گا شیخ جی رُکے اُلٹے

جو ان کا بزم میں کل احترام میں نے کیا

ہیں جا بجا لٹکے خفاش جس کی چھت سے

لے زاہد وہی ہے کیا شیخ جی کی مسجد

یقین کر خواجہ خضر تھے بچھائے جانماز

جو بیٹھے جاتے تھے اک بوڑھے گھاگ پانی میں

کہہ کر آئے تھے کہ ہم پانچ گھنٹی بیٹھیں گے  
میں نے اس دھڑکے سے کل ان کی گھڑی ڈالی توڑ

چند مدت کو فراقِ مہر و دیر تو ہے  
چلیے پر کعبہ بھی ہو آئیں ذرا سیر تو ہے

انشار بھلا وہ زاہدِ دیرینہ کیا کرے  
خود جس کی تاک بھانک میں منت العنب رہے

انشار کی شاعری تاثراتی کم محاکاتی زیادہ ہے۔ اس میں داخلی رنگ و روپ کی بجائے خارجی دنیا کی کھلکھلائی دھوپ، مست چاندنی، مزے کے ساتھ پڑتی ہوئی پھوار اور سرد و گرم عالم میں شاداں فرحاں اور ہنگامہ برپا کرتے ہوئے لوگ ملیں گے۔ ان کی تعادیر بڑی سچی ہیں اور ان کے خاکے میں تشبیہ و استعاروں کی میا کھی سے بے پروا مٹا ہدے کا رنگ و روغن جھلکتا ہے،

چل نہ امروں میں بھولیں، یس درختوں کی ہوا  
چھاگئی کالی گھٹا ہے تیرہ بختوں کی ہوا

بادل آئے بجلی چمکی مینہ کے دڑیڑے پڑتے ہیں  
پھولوں کے منہ پر بادِ صبا کے آج تھپیڑے پڑتے ہیں

بر تو سے چاندنی کے ہے صحنِ باغ ٹھنڈا  
پھولوں کی سیج پر آ کر دے چراغ ٹھنڈا

بھیلتے تھے جو کڑی آپ کے دیوانے لوگ  
ان کی ان بیڑیوں میں اور کڑی مینہ کی لگی

تھا شجر کون کر جس نے نہ تماچا کھایا  
کون سا پھول تھا جس کو نہ چھڑی مینہ کی لگی  
کل تو سنائے سے برسا ہی کیا ساری رات  
آنکھ کم بخت نہیں کوئی گھڑی مینہ کی لگی

یہاں ہندو دیومالا کی شناسا علامتیں دیوان کے ہر صفحے پر بکھری ہوئی ملیں گی۔ اس تصویر خانے میں صرف ہوئی بسنت اور میلے ٹھیلوں ہی کا بیان نہیں ملے گا۔ ان میں راجا بھرتری ہری بھی ملیں گے۔ پتھوڑا کے محلوں کی بڑھیا، گنیش جی کا جوڑا، مہادیوجی کا کیلاش ٹھا کر جوگ اور بیراگ کا جوڑا، کرشن اور رادھ کا جی کی تمشلیں، تسلی داس ہنگامہ جینی اور تربنی اور نل دمن کے نہ جانے کتنے اشارے ملتے ہیں جن سے یہ پتا چلتا ہے کہ اس دور کے ادوہ میں ہندو اور مسلمان تہذیبوں کے عناصر سے مل کر ایک نیا تمدن پیدا ہو رہا تھا۔

اس کے علاوہ انگریزی اثرات کی طرف بھی اشارے واضح اشارے کیے ہیں۔ ان کے اس مشہور تصیدے لکھیاں پھولوں کی تیار کرائے ہوئے سمن سے قطع نظر فرنگی ٹھاٹ کے جوڑے ساعت فرنگی اور کلکتہ کا تذکرہ کئی جگہ ملتا ہے۔

اس مشترکہ تہذیب کے بنانے اور سنوارنے میں انشا کا بھی نمایاں حصہ ہے۔ اگر ان کی شاعری کے یہ شناسا رموز نکات اور یہ پرچھائیاں اس بات کو ظاہر کرنے کے لیے ناکافی ہوں تو ”دریائے لطافت“ میں ساری ہندوستانی زبانوں کے بے ادب اور مختلف عوامی بولیوں کو جمع کرنے کی کوشش اور پھر ٹھٹ زبان میں لکھی ہوئی ان کی ”داستان رانی کیشکی اور کونور ادوے بھان کی“ اس کے مزید ثبوت ہیں۔ ”دریائے لطافت“ میں فارسی اور عربی الفاظ کے لیے وہ دوسری زبانوں کا مٹہ دیکھنے کی بجائے اُردو زبان کے رداج ہی کو معیار بنانے پر زور دیتے ہیں۔ لسانی قواعد کے اعتبار سے یہ کوئی معمولی خدمت نہیں۔

انشا ہمارے لیے نور اور استفادے کا ذریعہ بھی ہیں اور عبرت کا بھی۔ انھوں نے اُردو شاعری کو گوشت اور خون دیا۔ اسے جسم کی حرارت اور زمین کی سونڈھی سونڈھی خوشبو دی۔ انھوں نے ہماری دنیا کی باتیں کیں، شاعری کو صوفیانہ خیالات کی علامتوں اور داخلی

داروں سے نکال کر اسے چکیلی دھوپ سے آشنا کیا جہاں گرمی بھی ہے اور پھل بھی۔  
 جہاں دنیا رنگین چشتے سے نہیں دیکھی جاتی ہاں ان کی کھنپی ہوئی تصویریں توازن سے محروم  
 ہیں۔ ان میں نشیب و فراز ہیں۔ وہ سیلاب یا اس جہاں سے گزرتے ہیں اور ہر لحظہ ان کے  
 پھولوں کے رنگ بدلتے رہتے ہیں اور ان کے نینوں کا آہنگ تبدیل ہوتا جاتا ہے۔

انشاء تصویرِ عبرت ہیں۔ کیونکہ وہ جھوٹا سا درباری دائرہ جسے انشاء نے اپنا مقصد بنایا، ان  
 کی صلاحیتوں کے راستے میں سہرا بن کر حائل ہو گیا۔ وہ شخص جو امیر خسرد کا سا علم و فضل اور  
 فیضی کا سا حافظہ لے کر آیا تھا، اپنی ساری ذہانت اپنی روزی کمانے پر صرف کرنے کے لیے  
 مجبور ہو گیا، خود بقول انشاء :

گرچہ دنیا کے ہنر ہیں لیکن  
 اپنی میں بے ہنری پر عیش ہوں

انشاء نے ایک جگہ اور لکھا ہے :

آوارہ ہو کے دشت میں مانسہ گرد باد

بھٹکا پھرا ہوں کر کے رہ کا رواں غلط

اور یہ بھٹکنے والا گرد باد اپنے پیچھے اُردو شاعری کے لیے نقشِ تدم چھوڑ گیا ہے۔ اس نے  
 خارجیت اور ارضیت سکھائی ہے، اُردو شاعری جو آسمانوں اور سینوں کے نہاں خانوں کی مکیں  
 تھی اسے کھل نضا کا عادی بنایا ہے، اسے ہنسے اور کھل کھیلنے کا ہی نہیں زندہ رہنے کا گر سکھایا  
 اور یہ زندگی دنیا بھر سے الگ تعصب، ہٹ دھرمی اور علاحدگی پسندی کی زندگی نہ تھی بلکہ سارے  
 تہذیبی عناصر کو ایک خوش گوار ملاپ کے ساتھ یکجا کرنے والی زندگی تھی۔ آج اس ہمہ جہت  
 اور خوش آہنگ ملاپ کو آگے بڑھانے کا کام انشاء کے درختے میں نئی نسل کو منتقل ہو رہا ہے  
 آخر کار انشاء کا یہ خواب بے تعبیر نہیں رہا۔

مثل گہر چمکتے ہیں پانوں کے آبلے

کیوں کر نہ ہوں اپنے ہر اک گام کو فردغ

# ادب میں نظریے کی اہمیت

نظریے کی اصطلاح خاصی الجھی ہوئی ہے کیونکہ ہر ایک وقت اس کو عقیدے کے معنی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے رویے کے معنی میں بھی برتا جاتا ہے اور فلسفیانہ رجحان کے معنی میں بھی اکثر خلط مبحث اٹکایا ہوتا ہے۔

سب سے پہلے رویے کے معنی پیش نظر رکھیے اور ادب میں اس کا مل دخل دیکھیے تو شاید کسی ادیب یا شاعر کو بھی اس سے اختلاف نہ ہو گا کہ وہ ہر لمحے مختلف تجربات اور محسوسات میں بعض کو اپنانے اور بعض کو رد کرنے پر مجبور ہوتا ہے اور رد و قبول کا یہ عمل اس کے ذہنی رویے کا عاثر ہوتا ہے یہ عمل وہ حرف تخلیق ہی میں نہیں کرتا بلکہ عملی زندگی میں ہر قدم اس سے دوچار ہوتا ہے۔ ایک شخص کی کئی شخصیتیں ممکن ہیں لیکن ان شخصیتوں میں باہمی ربط و تعلق اور ایک بنیادی ہم آہنگی ہونا لازمی ہے جس سے وہ ایک غالب اور کسی قدر مربوط شخصیت میں ذصل سکے۔ اس لحاظ سے تخلیقی فن کار کی تخلیقی شخصیت اس کی عملی زندگی کی شخصیت سے کتنی ہی الگ تھلگ کیوں نہ ہو دونوں کی پسند، نا پسند کا ایک دوسرے پر اثر ضرور پڑے گا اور ایک کا ذہنی رویہ دوسرے پر ضرور اثر انداز ہو گا۔

روپیہ محض شعور ہی تک محدود نہیں رہتا اس کا دائرہ لاشعور اور تحت الشعور کی محدود کو بھی چھوتا ہے۔ اور ان صورتوں میں وہ یہ بھی محض نفسیاتی اسباب سے نہیں عمرانی، اقتصادی اور دیگر عناصر سے بھی تشکیل پذیر ہوتا ہے جس پر ماہرین عمرانیات زور دیتے آئے ہیں۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ ان کا کوئی رویہ نہیں ہے (اور ایسے لوگ ادیبوں میں بھی ہیں اور عام انسانوں میں بھی) وہ گویا دوسرے لفظوں میں حرف یہ کہہ رہے ہیں کہ انھوں نے شعوری طور پر کوئی خاص رویہ نہیں اپنایا ہے اور اپنے کو رویہ بنانے والے لاشعوری اور عمرانی عناصر کے تابع کر دیا ہے مثال کے طور پر جو شخص اپنے گھرانے

کے عام مذہبی اور تہذیبی معتقدات کو شعوری طور پر چیلنج نہیں کرتا وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر انہیں مذہبی اور تہذیبی معتقدات کو اپنا لیتا ہے۔ جیوت چھات یا ہیکچوں کو کم تر جانتا ایک ایسا ہی تصور ہے۔ اگر ہم شعوری طور پر اسے رد نہیں کرتے تو اپنے گھرانے کے دوسرے لوگوں کی طرح بھی بھگلیوں کو ذات سمجھ کر انہیں ناپاک جانیں گے۔ سماجی طور پر مانے ہوئے تعصب کو رد کرنے کے لیے شعوری کوشش درکار ہوگی۔ ذہنی اور جذباتی رویوں کے اس عمل دخل سے کوئی ذی روح بچ نہیں سکتا خواہ وہ آرٹ کے پردوں پر اثر کر، ڈرامائی سرحدوں کی سیر ہی کیوں نہ کرتا ہو، اس کی ہر بات اس کے ذہنی اور جذباتی رویے کی غماز ہے۔ وہ تجربے جنہیں وہ دوسروں سے زیادہ اہمیت دیتا ہے، وہ تجربے جنہیں وہ روک رہا ہے، اس کی گفتگو اس کے الفاظ اس کی خاموشیاں اس کے ماتھے کی شکن، سب کچھ اس کے ذہنی اور جذباتی رویے کو ظاہر کرتے ہیں۔

ذہنی اور جذباتی رویے ناگزیر ہیں، لیکن ذہنی اور جذباتی رویے مختلف اور متضاد ہو سکتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ان ذہنی اور جذباتی رویوں میں ایک مرتبہ اور مربوط نظام اقدار پایا جاسکے۔ شخصیت سماج کی طرح پیچیدہ عمل ہے اور اکثر اس کی نشوونما نہیں ہوتی، اکثر دیکھا گیا ہے کہ ایک شعبے میں ایک شخص نہایت بیدار مغز اور باشعور نظر آتا ہے۔ لیکن اس کی شخصیت کا دوسرا پہلو نہایت پچکانہ اور غیر ترقی یافتہ ہوتا ہے۔ رویوں میں ایک تنظیم پیدا کرنے کے عمل سے نظریے پیدا ہوتے ہیں، یا یوں کہیے کہ فلسفیانہ نظام عمل میں آتے ہیں۔

فلسفیانہ نظام ایک دور کے مختلف ذہنی اور جذباتی رویوں کے حدا وسط کے طور پر وجود میں آتے ہیں وہ گویا بہت سے انسانوں کے بہت سے تجربات کی تعلیم پیش کرتے ہیں اور اسی وجہ سے قبول کر لیے جاتے ہیں یا کم سے کم سماج کے ایک حصے میں تسلیم کیے جاتے ہیں۔ ہر فلسفہ ہندوہب، یا سماجی نظریہ، ہر عقیدہ اپنے دور کی سماجی حقیقتوں اور تجربوں کا پچوڑ تھا اور اسی لیے افراد نے اپنے اپنی تجربات کی روشنی میں اسے قبول کیا۔ لیکن وہ سماجی حقیقتیں جو ان افراد کی تجربات کا باعث ہوئی تھیں ہر دور کے ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ ان سماجی حقیقتوں میں تبدیلی کی رفتار تیز ہوتی ہے اور ان حقیقتوں سے پیدا شدہ انفرادی تجربے بھی بدلتے رہتے ہیں۔ لیکن پچھلے انفرادی تجربوں کی مدد سے بنائے ہوئے نظام اقدار یا فلسفے بدلنے میں زیادہ وقت لیتے ہیں۔ اور اسی لیے نئی سماجی حقیقتوں سے پرانے فلسفے، یا پرانے نظام اقدار ٹکراتے اور متصادم ہوتے جاتے ہیں۔ نئے حالات، نئی سماجی حقیقتیں، نئے رویے اور ان پر مبنی نئے نظام اقدار کا مطالبہ کرتی ہیں اور جب یہ مطالبہ پورا نہیں ہو پاتا تو پرانے فلسفے کو اپنے سر سے اتار پھینکتی ہیں یا اتار کر پھینک دینا چاہتی ہیں۔ اس منزل پر وہ لوگ آڑے آتے ہیں جنہوں نے پرانے نظام اقدار کو اپنے تجربے

اور اپنے بنی ذہنی اور جذباتی رویوں کے نتیجے کے طور پر قبول نہیں کیا تھا بلکہ اسے عقیدے کے طور پر مانا اور برتا تھا۔ وہ اسے صحیح اور مسلمہ جانتے اور مانتے آئے تھے جب نئی حقیقتیں اسے لٹکارنے لگتی ہیں تو وہ یا تو نئی حقیقتوں کو جھٹلانے کی کوشش کرتے ہیں، یا پھر پرانے عقیدوں کو صحیح ثابت کرنے کے لیے نئی تاویلیں کرتے ہیں، دلیلیں لاتے ہیں، یا پرانے عقیدوں میں کچھ ترمیم اور اصلاح کر کے اسے عہدہ نو کے تقاضوں کے مطابق بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔

آج جو لوگ نظریے کی اہمیت کا انکار کرتے ہیں اور اپنے کو بے سمتی کا شکار بتا کر فخر محسوس کرتے ہیں، وہ لوگ نظریے کو عقیدے کے معنوں میں استعمال کر رہے ہیں اور صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ اس دور میں جو عقیدے یا نظام اقدار رائج ہیں وہ ان کے ذہنی اور جذباتی تقاضوں کو پورا کرنے میں ناکام ہو چکے ہیں۔ ان لوگوں کا یہ بیان کتنا صحیح یا غلط ہے اس سے سر دست بحث نہیں۔ ان کا مفہوم صرف یہ ہے کہ وہ اپنے بنی اور ذاتی رویوں میں تنظیم پیدا کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ یا انھوں نے شعوری طور پر اپنے عملی تجربات پر مبنی مختلف رویوں سے کوئی مربوط نظام اقدار ڈھالنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عجبر منکر ہے اور شخصیت کی آگاہی کا عہد بند کی نشان دہی کرتا ہے۔

اس مسئلے کا ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ ایک مخصوص دور میں مختلف افراد کے مختلف تجربات ممکن ہیں اور ان مختلف تجربات میں ترتیب و تنظیم کی ابتدائی سطح پر انفرادی رویہ پیدا ہوتا ہے۔ یہ رویہ اور رویے جب نظام اقدار کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، تو انھیں نظریہ کہا جاسکتا ہے۔ یعنی جب ان رویوں کی دسترس صرف فوری محرکات تک محدود نہیں رہتی بلکہ زندگی کے مختلف شعبوں اور اس کے اہم ترین پہلوؤں تک اس رویے یا رویوں کی رسائی ہونے لگتی ہے تو نظریہ وجود میں آتا ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان انفرادی رویوں سے پیدا شدہ نظریوں کی حیثیت انفرادی ہوتی ہے یا اجتماعی ایک دور میں رہنے بسنے والے انسانوں کے بنی تجربات (اور ان پر قائم شدہ نظریوں) میں چند مشترک باتوں کا ہونا لازمی ہے۔ یہ مجبوری زمان اور مکان کی ہے مثلاً بیسویں صدی کے ہندوستان میں سانس لینے والے سبھی انسان ایک دوسرے سے کہتے ہی مختلف کیوں نہ ہوں، بہر حال پتھر کے زمانے میں سانس لینے والے ہندوستانی کے مقابلے ایک دوسرے سے زیادہ مماثل ہیں۔ ان کے درمیان بیسویں صدی کی زندگی کے کم سے کم چند بنیادی محرکات ضرور کارفرما ہیں، گو اس عصری ”موجودگی“ کی نوعیتیں مختلف افراد میں مختلف ہوں گی اور آگہی اور احساس کی سطحیں بھی مختلف ہوں گی۔ دوسرے لفظوں میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ایک دور میں اور ایک جگہ پر رہنے والے افراد کے رویے میں قدر مشترک ہونا لازمی بات ہے۔ اور ان رویوں میں تنظیم و ترتیب پیدا ہو جانے

سے جو نظریے وجود میں آئیں گے وہ ایک ساتھ مختلف افراد کے تجربوں پر یا ان انفرادی تجربوں کے مشترک عناصر پر مبنی ہوں گے۔ اس لحاظ سے انفرادی تجربوں پر مبنی نظریوں کو اجتماعی استناد کا درجہ حاصل ہو جائے گا۔ پھر کچھ ایسے لوگ بھی ہوں گے جنہیں یہ اجتماعی نظریہ بنا بنایا ملے گا اور اس میں وہ اپنے تجربات کی یا اپنے تجربات کے بعض اجزاء کی آواز بازگشت پائیں گے اور اسے قبول کر لیں گے اور کچھ وقت گزر جانے پر یا شاید اسی زمانے میں بعض ایسے افراد بھی ملیں گے جن کے تجربات کی توثیق اس اجتماعی نظریے سے نہیں ہوگی اور وہ اپنے تجربات کی روشنی میں نیا نظام اقدار ڈھالنے اور نئے نظریے تک پہنچنے کی کوشش کریں گے اور عین ممکن ہے کہ ایسا وقت بھی آجائے جب ایسے لوگوں کی تعداد زیادہ ہو جائے اور اس نظریے کو اپنے تجربات اور اپنے اجتماعی مسائل سے ہم آہنگ نہ پا کر اسے یکسر رد کر دیں اور کوئی نیا نظام اقدار کوئی نیا نظریہ وضع کر لیں۔

یہی وجہ ہے کہ کوئی نظریہ کیوں نہ ہو ہر دور اپنے مسائل اور اپنے تقاضوں کے مطابق اس کی تعبیر کرتا رہتا ہے۔ اخلانے اور ترمیم بھی روار کھتا ہے اور اس کی توجیہ بھی اپنے ڈھنگ سے کرتا ہے۔

اس طرح مختلف رویوں کی تنظیم کو نظریے کی منزل تک پہنچنے کے لیے دورا بطوں کی ضرورت ہے۔ ایک انفرادی تجربے کے خلوص کی اور دوسرے اجتماعی استناد کی۔ انفرادی تجربے کے خلوص سے مراد یہ ہے کہ جن تجربوں سے فرد واقعی گزرا ہوا اور جن رویوں کو اس نے عملی زندگی میں حقیقتاً برتا ہوا انہیں کی ہر تنظیم و ترتیب اس کے نظریے میں جھلکے اور انہیں کو وہ نظام اقدار کے سانچے میں ڈھال لے جسے آسانی کے لیے میں نے ایک جگہ پرائیوٹ وژن سے تعبیر کیا تھا۔ اجتماعی استناد سے مراد یہ ہے کہ جو نظریہ ہے وہ اس دور کے اجتماعی تجربات یعنی سماجی تقاضوں کو پورا کرتا ہو یعنی اسے سماج میں بھی اعتبار حاصل ہو۔ اگر کسی فرد کے تجربات سماجی تجربات سے بالکل ہی ہم آہنگ نہ ہوں تو اس کی جگہ دماغی امراض کے ہسپتال میں ہوگی۔ سماجی یا اجتماعی استناد کو میں نے کلکٹیو وژن کہا تھا اور انفرادی اور اجتماعی وژن کی ہم آہنگی ہی پرترسیل و ابلاغ کا پورا ڈھانچہ قائم ہے۔ الفاظ اور

تجدیدیت اور ادب میں افسانے پر میرا مقالہ ملاحظہ ہو۔

دماغی امراض کا سلسلہ بعض دوستوں نے من سے ملایا ہے بلکہ ادب اور بالخصوص شاعری کو جنوق قرار دے کر اسے مقدس کی صفت بھی عنایت کر دی ہے۔ لہذا صورت میں مسئلہ انفرادی تجربات کی اجتماعی تجربات سے مطابقت کا ہے۔ یہ مطابقت مکمل طور پر منقود ہونا بعض مفروضہ ہے کیوں کہ فرآئڈ اور اس کے پیروا اب تحت الشوری میں بھی ایک منطقی رد و صوبہ نکالنے کے حائل ہیں۔ لیکن عین بھی ہم مطابقت ہو وہ دو شیئوں سے خالی نہیں۔ ایک یہ کہ انفرادی تجربہ یا ان تجربات سے پیدا شدہ نظریہ سماجی معنویت تو رکھتا ہے، اجتماعی قبول اسے حاصل نہیں ہو سکا۔ مثلاً کوپرنیکس کا نظریہ سماجی معنویت رکھتا تھا اور اس دور کا سماج اسے استناد نہ دے سکا۔ دوسرے یہ کہ وہ اجتماعی معنویت ہی سے خالی تھا۔ اس صورت میں وہ بھی اٹھا تو ہو سکتا ہے، مگر اس کی حیثیت مجذوب کی جڑ سے زیادہ نہیں ہے۔

زبان پر ایسیویٹ اور اجتماعی ڈرن کی کم از کم اوسط ہم آہنگی ہی پر مبنی ہیں۔  
یہ اکثر ہوتا ہے کہ ہم اپنے انفرادی تجربات کو اجتماعی آستند رکھنے والے نظریوں کے  
پیرائے میں ظاہر کرتا ہے۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ "تصوف ہمارے شعر گفتن خوب ست" ایک نظریہ  
ساختہ ہو جاتا ہے اور اس کی تفصیلات اور باریکیوں سے قطع نظر اس کا فکری اور محسی ساچمہ  
عام طور پر پھپھانا اور پسند کیا جانے لگتا ہے تو لوگ اپنے تجربات کو بھی اسی ساچمے میں ادا کرنا  
شروع کر دیتے ہیں۔ یا جہاں تہاں اس میں ترمیم اور اضافے کر لیتے ہیں۔ یا ساچمے کو ادھر  
ادھر توڑ مروڑ بھی لیتے ہیں۔ یہ کام تصوف کے سلسلے میں برابر ہوتا آیا ہے۔ وہ شاعر بھی جن  
کو تصوف سے کوئی تعلق نہیں تھا تصوف کی نظام اقدار کے ساچمے میں اپنی بات کہتے  
رہے ہیں۔

اسی کا دوسرا پہلو بھی ہے کہ بہت سے لوگ حقیقی تجربات کے بغیر محض فیض اور فارمولے  
کے طور پر اس ساچمے اوقات ساچمے کو استعمال کرنے لگتے ہیں چونکہ یہ ان کے تجربات سے میل  
نہیں کھاتا۔ اس لیے ان کی پوری گفتگو بناوٹی اور غیر حقیقی معلوم ہونے لگتی ہے۔ نظریہ محض  
عقیدہ بن جاتا ہے اور Dogma بن کر وہ اپنی تازگی کھو دیتا ہے۔ لیکن اس کا سبب  
خود نظریے کا ناکارہ ہونا نہیں ہوتا۔ بلکہ ایسے لوگوں کے سبب ہوتا ہے، جو اسے  
یکانہی طور پر بے سمجھے بوجھے اپنے تجربات کے علی الرغم برتتے ہیں۔

۱۔ اس مسئلے پر ملاحظہ ہو کر سٹوف کا ڈویل کی کتاب "ایڈورن اینڈ ریٹینی" پیو پلاز پبلشنگ ہاؤس بمبئی  
اکتوبر ۱۹۷۰ء تا ۱۹۷۱ء

۲۔ سماجی استناد کے لیے اپرک پیل نے اپنی کتاب "آرٹ میں" Significance  
کی اصطلاح استعمال کی ہے جس کا مفہوم معنویت سے ادا ہو سکتا ہے۔

۳۔ اس کی مثالیں ایسے لاتعداد شعرا کے کلام سے فراہم ہو سکتی ہیں جنہوں نے روایتی انداز میں چلتے  
ہوئے فارمولوں میں شاعری کی ہے یا کر رہے ہیں۔ ناسخ اور ان کے متبعین کا زبردست بحران یہی  
تھا کہ ان کے پاس تجربات کی تنظیم سے پیدا شدہ نظام اقدار نہیں تھا۔ جس کے سبب وہ یا تو تصوف  
کے مطابق کو روایتی ڈھنگ سے باندھتے رہے، یا پھر لفظی معانی میں فراہم حاصل کرتے رہے، تجربات  
یہاں بھی ہیں مگر سطحی معمولی اور چھوٹے بھرپور ڈرن کی کمی ہے اور یہ کمی آج بھی پوری نہیں ہوئی ہے  
آج کا دور بھی ان کے ہاں سے محال ہاتھ واپس آتا ہے۔

یہی فرق فیض اور دوسرے ترقی پسند شاعروں کے ہاں موجود ہے۔ فیض کے ہاں نظریہ بنی  
تجربات کی ترتیب کے طور پر ہے، جب کہ بہت سے ترقی پسند شاعروں نے اس نظریے کو کچھ گاہیں  
ہے۔ اس کی شخصیت کا جزو نہیں بنایا ہے۔ محض "جزو یاں" بنایا ہے۔ اسی لیے فیض کے ہاں نظریہ  
شعریں سکا دوسروں کے ہاں محض لفظی ہو کر رہ گیا ہے۔

پھر تیسرا پہلو مسئلے کا یہ بھی ہے کہ نظریے خود بدلتے ہوئے سماجی تقاضوں کے ہاتھوں ٹوٹتے پھوٹتے رہتے ہیں۔ آج کا نظریہ کل کے لیے قابل قبول نہیں۔ کل کے نظریے آج اہم یکسر رد کر چکے ہیں یا ان میں ایسی ترمیم و تیسخ کی کہ ان کی شکل و صورت بدل گئی۔ سمجھی مذہب اپنے دور کے زندہ متحرک نظریے تھے، جنہوں نے ہزاروں لاکھوں انسانوں کو متاثر کیا اور ان کے ذہنی اور جذباتی تقاضوں کو پورا کیا۔ لیکن کچھ ہی عرصے بعد حالات بدلے تو وہ بدلتے تقاضوں کو پورا نہ کر سکے اور محض عقیدہ بن کر رہ گئے۔ یہ صورت حال کسی بھی نظریے کے ساتھ پیش آ سکتی ہے اور آتی رہتی ہے، لہذا جو لوگ ایسے نظریوں کے پیرایے میں اپنی بات کہنا چاہتے ہیں وہ آسانی سے *Dogmatism* کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مختصر یہ کہ نظریے کو ناکامی یا تو اس وجہ سے ہوتی ہے کہ وہ انفرادی تجربات پر مبنی نہیں ہوتا۔ یعنی ذہن سے شاید اسے قبول کر لیتا ہے مگر دل قبول نہیں کرتا۔ لہذا وہ شخصیت کا جز نہیں بن پاتا یا اس بنا پر کہ خود نظریے کو نئے سماجی تقاضے رد کر چکے ہوتے ہیں اور اسے کوئی سماجی استناد حاصل نہیں ہوتا۔

دراصل سماجی استناد اور ذاتی تجربے کا مسئلہ فرد اور خارجی حقیقت کے باہمی تعلق کا مسئلہ ہے اور اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم ان دونوں کو بالکل الگ الگ دو حقیقتیں جان لیتے ہیں۔ دراصل یہ شخص طرز گفتگو ہے درنہ خارج کے وجود کا احساس ہی ہمیں اپنے وجود سے ہوتا ہے اور ہمارا احساس اور ادراک اس وقت تک بالکل بے معنی ہے جب تک محسوس کرنے کے لیے کچھ نہ ہو۔ احساس، ادراک اور شعور حقیقتاً داخلی عمل بھی ہیں اور خارجی بھی ان معنوں میں کہ انسان خارجی دنیا کو جاننے اور بدلنے کی جستجو ہی میں اسے جاننے اور بدلنے میں کامیاب ہو سکتا ہے اور اسے جاننے اور بدلنے کی جستجو میں اسے جاننے اور بدلنے میں کامیاب ہو سکتا ہے اس لیے خارج پر اثر انداز ہونے والا ہر عمل دراصل ذات کی تلاش کا عمل بھی ہے۔ حقیقت کو بدلنے ہی کے عمل میں انسان خود کو پاتا اور بدلتا ہے۔

پوری تہذیب جس میں ادب بھی شامل ہے، انھیں دو سلسلوں سے عبارت ہے، یعنی سماج یا وسیع تر معنوں میں حقیقت پر قابو پانے کی کوششیں انسان مدہم کی کوششیں کرتا ہے۔ حقیقت کو انہی طرح سمجھنے کی اور اس پر قابو پانے کی جو سائنس کا موضوع ہے اور اس عمل کے لیے اپنے میں مناسب ذہنی اور نفسیاتی مطابقت پیدا کرنے کی جو ادب کا موضوع ہے۔ مطابقت کا لفظ یہاں گمراہ کن ہو سکتا ہے۔ مراد یہ ہے کہ وہ حقیقت کی طرف اپنا ایک ایسا رویہ بنا سکے جو اس کی زندگی میں مغنویت پیدا کر سکے۔ یعنی وہ باہر کی حقیقت سے خود کو متوازن کر سکے۔ اس سے مطابقت یا اطاعت لازم نہیں اس لیے ذاتی یا بنی نظریہ بھی ایک طرح باہر کی دنیا ہی کا عکس ہوتا ہے اور اس کی تازگی اور توانائی کا راز اس کے منطقی استدلال میں اتنا مضمر نہیں جتنا

ایک طرف اس کے اجتماعی استناد میں ہے (کیونکہ اس کے بغیر وہ بے وقت کی آواز ہوگا) یا اور دوسری طرف ذاتی واردات میں یعنی نجی استناد میں (کیونکہ نظریہ اگر ذاتی اور نجی تجربات کی ترتیب و تنظیم پر مبنی نہیں، تو اس کی حیثیت مردہ سچائی کی ہے) ایس ایلٹ نے آئی۔ اے۔ رچرڈز کے جواب میں اپنے ایک مقالے میں ٹرائسکی

کا اقتباس دیا ہے اور لکھا ہے کہ ادب میں دراصل اس کی اہمیت کم ہے کہ آپ کیا نظریہ رکھتے ہیں۔ اس کی اہمیت زیادہ ہے کہ آپ نے اسے کس حد تک محسوس کیا ہے۔ یہ بات جزوی حیثیت سے صحیح ہے۔ اگر نظریہ شدت احساس کی توانائی رکھے گا تو ادب کو منور کر سکے گا اور دراصل ادب میں جسے خلوص سے تعبیر کیا جاتا ہے وہ یہی خصوصیت ہے۔ یہی خلوص یا صداقت احساس وہ کیفیت ہے، جو آرٹ میں اعتبار اور استناد پیدا کرتی ہے اپنے پڑھنے والوں کو وہی کچھ دکھا دینے کے لیے جو خود اس نے اپنے آپ دیکھا ہے یہ ضروری ہے کہ خود اس نے پوری توجہ، گہرائی اور سچائی کے ساتھ مشاہدہ کیا ہو اور واقعی اس

use of Poetry and use of Criticism

ملاحظہ ہو

(Camb. Mass. Harvard University 1933)

ٹرائسکی کے قول پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے:

'Trotter seems in any case to draw the commonsense distinction

between art and Propaganda, and to be dimly aware that the material of the artist is not his beliefs as held but his beliefs as felt (So far as his beliefs are part of his material at all) quoted by W.J. Bate in Criticism the Major texts.

Har Court Brace and Co; New-York 1952 P.543

ملاحظہ ہو۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز کی کتاب Practical Criticism رچرڈز کے اس باب کا

عنوان ہے شاعری میں نظریہ Har court & Brace and Kegan Paul P.III Chap 7

کوریج کے Suspension of disbelief کے نظریے سے بحث کرتے ہوئے لکھتا ہے

"Neither belief nor disbelief arises, in this intellectual sense, unless the logical context of our ideas is in question. Ibid P.58x

رچرڈز نے blief کو جذباتی اور ذہنی دو قسموں میں بانٹ دیا ہے اور جذباتی اعتبار سے belief کے لیے خلوص کو لازمی قرار دیا ہے۔ خلوص کی بحث میں وہ کنفوشی اس کے تصور خاد تصور چنگ ینگ سے مدد لیتا ہے اور آخر کار اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ خلوص ترتیب ذہن کی پیروی کا نام ہے۔

'Sincerity, then in this sense, is obedience to that Tendency which

"Seeks a more perfect order within the mind. . p.585

جبر ہے سے گویا ہوا اور نظر ہے کی سہماں جبر ہے کی سہماں پر مبنی ہے لہذا نظریہ صداقت احساس پر مبنی ہوگا، تو شخصیت کی اپنی آواز بن کر ابھرے گا پھر دوپگنڈہ یا تلقین محض ہو کر نہیں رہ جائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کے بہترین ادبی شہ پارے ایسے نظریات سے پیدا ہوئے ہیں، جو صداقت احساس کے زبردست تجربات کی تنظیم تھے۔

اسی صداقت احساس کے بل پر شاعر اور ادیب قاری کے تخیل کو بیدار کرتا ہے اور اس پر اپنی صداقت احساس کے ذریعے وہ سب کچھ دکھا دیتا ہے جو خود اس نے دیکھا تھا۔ کا ڈویل نے بجا طور پر لکھا ہے کہ آرٹ کسی شے یا کسی حقیقت کے وجود کو ثابت نہیں کرتا ہے۔ بلکہ اس حقیقت کو پیش کر دیتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

”یہ جانتا ضروری ہے کہ آرٹ سائنس سے زیادہ پروپگنڈہ نہیں ہے اس کا یہ مطلب نہیں کہ دونوں کا کوئی سماجی حصہ نہیں۔ اس کے برخلاف ان دونوں کا مقصد پروپگنڈہ سے ہے کہیں زیادہ بنیادی اور اصولی ہے۔ یعنی لوگوں کے ذہن کو بدلنا۔ وہ لوگوں کے ذہن کو خاص طریقے پر بدلتے ہیں۔ خارجی حقیقت کی سائنس کے ذریعہ تبدیلی کی ایک انتہائی مثال لیجیے۔ ریاضی کے کسی مظاہرہ اسے کو ترغیب نہیں کہا جاسکتا۔ ریاضی کا یہ مظاہرہ خلط ہو سکتا ہے یا صبح۔ اگر یہ صبح ہوا تو یہ صبح سے سادے انداز میں خارجی حقیقت کے ایک کو ہمارے ذہن میں داخل کر دیتا ہے۔ اگر خلط ہو تو ہم اسے محض لغائی کہہ کر رد کر دیتے ہیں۔ لیکن اگر ہم اسے قبول کریں تو ہمیں اس کی صداقت کے لیے ترغیب نہیں ہوتی۔ جیسا کہ اس مکان کے وجود کو تسلیم کرنے کے لیے ترغیب ضروری ہے جو ہماری آنکھوں کے سامنے کھڑا ہے۔ ہم اسے قبول ہی نہیں کرتے ہم اسے دیکھتے ہیں۔“

در اصل آرٹ میں نظریے کی طاقت اس قسم کی تازگی احساس پر قائم ہے۔ غالب نے اسی لیے کہا تھا:

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

س کا ڈویل Illusion and Reality محولہ بالا محولہ اسے آگے لکھتا ہے:

The whole feeling - Complex of the Poem or the play or the novel is injected into our subjective world. We feel so and so and such and such. We are no more persuaded of their truth than of the truth of a toothache : but the vividness or Social University of the emotional pattern is announced by the poignancy of of the sensation. We call Beauty P.13

اس منزل پر کورج کی بے یقینی کو معطل کرنے کا نظریہ بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ یہاں ہم شاعر کو فلسفی یا مورخ مان کر اس سے ثبوت اور استدلال طلب نہیں کرتے۔ وہ کیا کہتا ہے؟ اہم ہے۔ لیکن یہ بھی اہم ہے کہ جو کچھ وہ کہتا ہے اس میں اس کی احساس کی کیسی صداقت اور توانائی شامل ہے۔ اسی بنا پر یہ ممکن ہوتا ہے کہ ہم شاعر اور ادیب کے نظریات سے مکمل طور پر اتفاق نہ کرتے ہوئے بھی اس کے فن پارے سے جمالیات لذت حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ ہم ان نظریات کے لیے اسے نہیں پڑھ رہے ہیں بلکہ ان نظریات کے پیچھے اس کی شخصیت کا کتنا سوز، کتنی صداقت اور کتنی گہری وابستگی چھپی ہے، اس کے تجربے کی کیسی گرمی اور *warmth* ہے اس سے تاثر ہوتے ہیں۔

لیکن کیا واقعی ہم تجربے کو اس کی معنویت سے الگ کر سکتے ہیں؟ کیا واقعی یہ صورت ہے کہ ہم سخت نظریاتی اختلاف رکھنے کے باوجود کسی شاعر کے کلام سے یا کسی مصنف کی تخلیقات سے جمالیاتی لذت حاصل کر سکتے ہیں؟ اس اختلاف کی دو صورتیں ممکن ہیں۔ ایک یہ کہ شاعر اور ادیب ہی اشخاص، واقعات یا اشیا کو حقیقی قرار دیتا ہے، ہم انہیں غیر حقیقی تصور کرتے ہوئے مثلاً انارکلی کے وجود کو محض فرضی مان لینے کے باوجود ہم امتیاز علی تاج کے ڈرامے انارکلی سے لطف اندوز ہونے میں کوئی قباحت محسوس نہیں کرتے۔ یا یہ جاننے کے باوجود کہ واقعہ کر بلا ہندوستان کا نہیں ہے، ماہم اس کے کرداروں کی ہندوستانی بول چال سے لطف اندوز ہوتے ہیں اور مرثیے کی ادبی کیفیت مجروح نہیں ہوتی۔ مفروضات کو واقعات پر ترجیح دینے کے اس عمل پر ارسطو سے لے کر اس وقت تک غور ہوتا آیا ہے اور ارسطو نے شاید اس ضمن میں سب سے پہلے مبلغ بات کی تھی کہ فن میں واقعات پر امکانات کو ترجیح حاصل ہے۔ فن کاریہ بیان نہیں کرتا کہ کیوں ہو سکتا تھا۔ وہ یہ بات کرتا ہے کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا۔ اس کی توجیہ یوں بھی ممکن ہے کہ ادب تہذیب کے عمل میں چونکہ برابر خارجی حقیقت سے ہم آہنگی پیدا کرنے یا اسے بدلنے کے عمل میں شکیں رہتا ہے۔ اس لیے سماجی طور پر بھی یہ لازم ہے کہ وہ حقیقت کوئی ایسا تصور اختیار کرے، جس میں وہ سماج کو ڈھالنا چاہتا ہو، یا جو اس کے ارمان کے مطابق بہتر سماج کی تشکیل کرتا ہو، تاکہ اس کے معصوموں کے دل میں بہتر سماج کی

ہوئی مدت کہ غائب مرثیا پر یاد آتا ہے

وہ ہر اک بات پر کہنا کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا

اے اس لیے غالباً بس نے آرٹ کو مہمانے والا جھوٹ (So called) کہا ہے۔ یعنی وہ میں نے اپنے کچھ کلام کا کوئی خود کو تسلیم نہیں والا جواب ڈھونڈنے اور اس کے مطابق کوئی۔ یہ اپنا نے پر مجبور کرتا ہے۔

اور لہذا بہتر افراد کی بہتر اندرونی زندگی کی تشکیل ہو سکے۔۔۔۔۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ سماج اور حقیقت کو تبدیل کرنے کے عمل میں انسان اپنے آپ کو پاتا ہے، اس لحاظ سے فن کار کی سماجی تبدیلی کی یہ خواہش دراصل اس کے عرفانِ زیست کی جدوجہد ہے اپنی شناخت کا عمل ہے۔ جسے اکثر "جدیدیت" کے فلسفہ طراز سماجی حقیقت سے بے تعلق کر کے دیکھتے ہیں اور زیادہ متصوفا نہ اور ماورائی اصطلاحوں میں بیان کر دیتے ہیں دوسری شکل یہ ہے کہ ہم عقائد اور تصورات سے اختلاف رکھتے ہوں، جو کسی مخصوص شاعر کے کلام اور طرزِ فکر کا تار و پود ہے۔ لیکن پھر بھی ہم اس سے جمالیاتی انبساط حاصل کر سکتے ہیں مثلاً انیس کے مرثیے سے لطف اندوز ہونے کے لیے شیعہ ہونا ضروری نہیں۔ اقبال کے کلام سے لطف اندوز ہونے کے لیے اسلام پر ایمان لانا لازم نہیں۔

لیکن یہ بات حرفِ ایک حد تک صحیح ہے۔ دراصل ہم حرفِ ان نظریوں تک کو قبول کر سکتے ہیں، جو ہمارے لیے ایک حد تک *Relevance* یا معنویت رکھتے ہوں اور جو ہماری جذباتی اور فکری وفاداریوں کو ایک حد تک گزند پہنچاتے ہوں۔ لیکن اس لحاظ سے کہ بالکل توڑ دینے والے ادبی شہ پارے خواہ وہ جمالیاتی اعتبار سے کتنے ہی انبساط بخش کیوں نہ ہوں ہمارے لیے کیفیت اور لذت کا سامان فراہم نہیں کر سکتے۔ مثلاً ایک مذہبی اور متقی مسلمان کے لیے، طریقہِ خداوندی میں رسولِ خدا کو اسفلِ الساطعات میں دیکھنا اور اس نظم کے متعلقہ ٹکڑے سے جمالیاتی لذت حاصل کرنا ممکن نہیں ہے۔ اسی طرح اگر کوئی شخص شہر کی تعریف میں زور دار قصیدہ لکھتا اور اس کے محاربات کو تو میضیٰ انداز میں بیان کرتا، تو حضرت امام حسینؑ کی شہادت اور امامت کے ماننے والوں کے لیے اس کے ادبی جواہر اور جمالیاتی کیفیت کا اعتراف مشکل ہوتا۔ دراصل کسی عقیدے اور نظریے سے اختلاف کے باوجود کسی ادب پارے سے جمالیاتی انبساط حاصل کرنے کا دار و مدار اسی جذباتی قرب یا بعد سے ہے جو ہمیں اس نظریے سے ہے جو کم و بیش اسی مناسبت سے ہونا چاہیے، جو خود مصنف کو اس نظریے سے تھا۔ اکثر عقیدے یا نظریے سے مصنف کے جذباتی قرب اور اسی عقیدے سے قاری کے جذباتی قرب میں کوئی نہ کوئی مناسبت ضرور ہوتی ہے۔ لیکن اگر یہ مناسبت بالکل ہی موجود نہیں ہے، تو جمالیاتی انبساط کا طلسم ٹوٹ کر رہ جاتا ہے (یہاں ان شہ پاروں کا ذکر نہیں ہے، جو اپنی عالم گیر شہرت کی وجہ سے عظیم توفیق حاصل کرتے ہیں۔ لیکن عموماً ان کا مطالعہ اور ان سے جمالیاتی انبساط حاصل کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی۔ اکثر مسلمان رمان اور ہجارت کو عظیم ادب مانتے ہیں۔ لیکن عقائد کے اس اختلاف

دلہ فراق کہتے ہیں، دکھا تو دیتی ہے بہتر حیات ہے سپنے  
خراب ہو کے بھی یہ زندگی خراب نہیں

اور رمان کی دیو مالا پر ایمان نہ رکھنے کے باوجود اسے جمالیاتی لذت حاصل کرنے کے لیے پڑھتے ہیں)۔

یہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ اکثر کوئی مخصوص عقیدہ یا نظریہ صرف پیرایہ اظہار ہوتا ہے اور شاعر اور ادیب اپنے تجربات کو اس پیرائے میں بیان کرتا جاتا ہے۔ مثلاً تصوف کے مضامین بہت سے غیر صوفیوں نے نظم کیے اور خود اقبال نے جو تصوف کے روایتی تصور کے مخالف تھے تصوف کے پیرایہ بیان کو اپنایا، مثلاً آج کوئی شاعر یا ادیب پہانی دیو مالا کے قصے کے پیرائے میں آج کے احساسات کو بیان کرتا ہے۔ ایسی صورت میں پڑھنے والا پیرایہ بیان کے لیے استعمال ہونے والے نظریے کے خول کے اندر کی روح کو دیکھ پاتا ہے اور انسانی جذبات خواہشات تصورات اور کش مکش کا جو ڈراما اس کے اندر کھیل جا رہا ہوتا ہے، اس تک پہنچ جاتا ہے لیکن یہ صرف اسی وقت ممکن ہے کہ جب پڑھنے والے اور مصنف کے درمیان عقیدے پر اتفاق نہ ہو، کم سے کم ابتدائی مفاہم ضرور موجود ہوں۔ یا کم سے کم دونوں کے درمیان مکمل عدم مطابقت نہ پائی جائے) اس صورت میں جس طرح مصنف نے نظریے یا عقیدے کی اپنے طور پر توجیہ یا تعبیر کی ہے، اسی طرح پڑھنے والا اپنے طور پر اس نظریاتی پیرائے کو قطع نظر کر کے اس کے پیچھے ظاہر ہونے والے تصورات کی اپنے طور پر توجیہ کر لیتا ہے اور نظریاتی اختلافات سے بے تعلق ہو جاتا ہے۔

اس کی سب سے واضح مثال اقبال کی شاعری میں ملتی ہے۔ اقبال کا تصور اسلام روایتی نہیں ہے۔ اس کا شاید سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ خود اپنے خطبات کا عنوان ”فکر اسلامی کی تشکیل نو“ رکھتے ہیں۔ یعنی اسلام کے پیرائے میں اقبال اپنے تصورات ظاہر کرنا چاہتے ہیں اور اس اعتبار سے اسلام کی اپنے طور پر تعبیر کر لیتے ہیں یعنی اسلام کا وہ نظریہ اختیار کرتے ہیں، جسے وہ صحیح جانتے ہیں (یہاں یہ بحث نہیں ہے کہ وہ صحیح ہے بھی یا نہیں) پڑھنے والا اگر اسلامی تصورات سے یکسر متنفر ہے اور مکمل مغائرت رکھتا ہے، تو اقبال سے اس کی کوئی جذباتی ہم آہنگی پیدا ہی نہیں ہوگی۔ لیکن اگر اسلامی تصورات سے پڑھنے والے کی یہ مغائرت نفرت میں تبدیل نہیں ہوئی ہے، تو عین ممکن ہے کہ وہ اقبال کے دعاوی سے قطع نظر کر کے اسلامی نظریات کے پیرائے میں ادا ہونے والے تصورات میں انسان کی اس ابدی جستجو کے ڈرامے سے جمالیاتی طور پر لطف اندوز ہو تو اس پر دے کے پیچھے کھیل جا رہا ہے یا وہ اقبال کے نظریے کے پیچھے عالمی وجود اور اس کے مسائل کا عکس دیکھ سکتا ہے۔ یہ کام شاید کسی اور کے لیے ممکن نہ ہو، بلکہ ناخدا آزاد کے لیے ممکن ہے۔

اس کی دو اہم مثالیں مارکس کی بالزاک پسندی اور لینن کی ناسٹائی پسندی سے دی جاسکتی ہے۔ ظاہر ہے مارکس سے زیادہ مارکس ہونے کا دعوا کون کر سکتا ہے

۱۴۲  
اور مارکس سے زیادہ اس کے اپنے نظریے کا حامی اور کون ہوگا۔ اس کے باوجود مارکس بالزاک کو پسند کرتا ہے، جو فرانس کے مائل بہ انحطاط جاگیردارانہ نظام کا مداح اور معترف ہے۔ اسی طرح لینن اور ٹالسٹائی دونوں نظریے کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں دونوں کے واضح اور ایک دوسرے سے مختلف اور متضاد نظریے ہیں، لیکن لینن کو ٹالسٹائی پسند ہے اور اس کا آدرش وادنا پسند ہے کیونکہ اس کے نظریے کے پیچھے جو انسانی تکمیل اور تاریخی تبدیلیوں کا ڈراما کھیلا جا رہا تھا وہ لینن کے لیے معنویت رکھتا تھا۔ پھر بالزاک اور ٹالسٹائی کے نظریے مارکس اور لینن کے لیے ناقابل قبول ہوتے ہوئے بھی اس طرح کے شدید متنفر یا منفرات کا سبب نہیں بنے تھے کہ اپنی Relevance کھودیتے۔ ادب کو جو نئے ادب اور شعر کو جو نوبلی شو بناتی ہے، وہ اس کا موثر ہونا ہے۔ اور موثر ہونے سے صرف یہ مراد ہے کہ ادیب اور شاعر اس پر قادر ہو کہ جو کیفیت اس کے دل پر طاری ہے، وہ پڑھنے والے یا سننے والے کے دل پر طاری کر سکے۔ اس نوبلی کے وسیلے دو ہیں۔ تجربات کا حقیقی ہونا اور بیان پر قدرت حاصل ہونا۔

لیکن تجربات حقیقی ہوتے ہوئے بھی سماجی طور پر معنویت سے دور بھی ہو سکتے ہیں اور چھوٹے اور سطحی بھی۔ چھوٹے اور سطحی تجربات کی شاعری بھی چھوٹی اور سطحی ہوگی، مگر شاعری ضرور ہوگی۔ ادب کے زمرے میں شامل ضرور ہوگی۔ اسی بنا پر داغ کی شاعری، شاعری ہے، گو چھوٹی اور سطحی ہے جو ادیب اپنے چھوٹے اور سطحی تجربات کی تنظیم کرنے پر قادر نہیں ہے، اس سے یقیناً وہ ادیب بُرا ہے، جو اس پر قادر ہے۔ یہ کہا جا چکا ہے کہ نظریہ، تجربات کی تنظیم کا نام ہے۔ اس لحاظ سے یہ نتیجہ نکالنا بیجا نہ ہوگا کہ ہر وہ نگار ش جو موثر بھی جاسکتی ہے، ادب کے دائرے میں شامل ہے مگر اس دائرے میں شامل ہو جانے کے بعد عظیم اور کمتر ادب کے معیار پر اسے جاننا جائے گا، تو وہی ادب عظیم ٹھہرے گا جو موثر بھی ہے اور جس میں تجربات کی بہتر تنظیم بھی ہے۔ جسے نظریہ کہا جاتا ہے اسی پلپر اقبال، داغ سے بڑے شاعر ہیں۔

آخر میں اس معیار پر اردو ادب کے قدیم ذخیرے کو پرکھ کر دیکھنا مناسب ہوگا۔ نظریے سے جو احباب صرف چند گنے چنے نظریے مراد لے لیا کرتے ہیں، انھیں شاید اس پر اصرار ہوگا کہ حالی، شبلی اور آزاد سے قبل ہمارے تقریباً کبھی بڑے چھوٹے ادیب نظریے سے دور رہے ہیں شاید اس بات کا بھی اعادہ کریں کہ میر اور غالب کا کوئی نظریہ نہیں ہے بعض احباب جوش و خروش کے ساتھ یہ بھی دعوٰی کریں گے

کہ ان کی عظمت ان کے کسی نظریے کے پابند نہ ہونے کی بنا ہی پر ہے۔ حقیقت صرف یہ ہے کہ وہ احباب نظریے کے لفظ کا بہت محدود اور سکہ بند تصور پیش نظر رکھتے ہیں اور اسے اس دور کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش نہیں کی ہے۔

یہ بات دھکی چھپی نہیں ہے کہ ہمارے ادب کے بہترین شہ پاروں پر نظریے کی مہر لگی ہوئی ہے۔ سجدی کی گلستان ہو کہ فردوسی کا شاہ نامہ، مولانا روم کی مثنوی ہو یا حافظ کی غزلیات، خیام کی رباعیاں ہو یا عراقی کا کلام، ان کے رگ و پیے میں نظریے، یعنی تجربات کی تنظیم و ترتیب سے حاصل کردہ فکری اور جذباتی ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ اردو میں زبان و ادب کا ارتقا ہی صوفیوں کی گود میں ہوا اور اس کا سلسلہ دیر تک اور دور تک جاری رہا۔ وجہی کی سب رس نظریے سے عاری نہیں ہے، اس کا بھی انکار ممکن نہیں کہ ۱۸۵۰ء سے قبل کی پوری اردو شاعری تصوف کے نظریاتی چوکھٹے میں ہوئی اور مصحفی کا قول کہ "الحق کہ درویشی و شاعری دوش بدوش کی رو دیا تصوف برائے شعر گفتن خوب است" اس دور کے عام احساس کے ترجمان ہیں۔

یہاں یہ اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ ۱۸ ویں صدی کے شاعروں اور ادیبوں کا تقابلی مطالعہ نظریاتی طور پر بالغ شعرا اور ادیبوں کو ان کے دوسرے ہم عصروں سے اعلا اور برتر ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ قلی قطب شاہ اور وجہی کا موازنہ ان کے ہم عصروں سے، دلی اور سراج کا موازنہ ان کے ہم عصروں سے اور میر کا موازنہ ان کے ہم عصروں سے کیا جائے، تو ظاہر ہو گا کہ ان کے پاس مرتب نظام اقدار تھا اور اسے موثر ڈھنگ سے حقیقی تجربے کے وسیلے سے پیش کرنے کی قدرت تھی۔ اسی بنا پر یہ اپنے بعض خوش نوا اور خوش گوشعرا سے کہیں اعلا تھے۔ آبرو کا شعر ہے:۔

پھرتے تھے دشت دشت دوانے کدھر گئے  
وہ عاشقی کے بائے زمانے کدھر گئے

میر کا شعر ہے:۔

اس فصل میں کہ پیر بن گل بھی ہے ہوا  
دیوانہ ہو گا سو بہت با شعور تھا

چند کہ صرف چند اشعار کی بنا پر دو شاعروں کا موازنہ بے جا ہے، لیکن ان کی آگہی کے دائرے کو ظاہر کر سکتا ہے۔ پہلے شعر میں آگہی نفا کے بکھر جانے کا ماتم ہے۔ دوسرے میں ایک گہرا شعور ہے، جو زمانے کو ایک خاص نظر اور ایک خاص نظریے سے دیکھتا ہے۔ یہی حال ان اشعار کا بھی ہے، جو نظریے کے بغیر ممکن نہ تھے:

موت اک آگہی کا وقفہ ہے  
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

الہی کیسے ہوتے ہیں، جنہیں بے بندگی خواہش

ہیں تو شرم و انگیز ہوتی ہے خدا ہوتے

کیا وجہ ہے کہ میرا میر اثر اور درد سے بڑے شاعر ہیں۔ آبرو و ناتم سے عظیم تر ہیں۔ وجہ صرف یہ ہے کہ تجربات کا دائرہ میر کے ہاں وسیع تر اور عمیق تر ہے اور ان کی ترتیب و تنظیم پر قادر ہیں اور ان تجربات کے بل پر نہ صرف ایک آفاقی نظام اقدار یا طرز احساس رکھتے ہیں بلکہ ان تجربات کو پورنی گہرائی کے ساتھ اپنی شخصیت کا جزو بنا سکے ہیں اور اسے اپنے لمبے کی نرمی اور اسلوب کی مدد سے صحت مند سے جاوداں بنا سکے ہیں۔ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ نظریاتی بے سمتی اور ترسیل کی ناکامی کو اعلا ادب کی پہچان جاننے والے کے مفروضات کس درجہ غیر حقیقی ہیں۔ اس کے بعد کے مصنفین کے جائزے کے لیے طویل اور زیادہ تفصیلی مقالہ درکار ہے۔ غالب کے بارے میں احتشام حسین لکھتے ہیں،

”تاریخ مجموعی طور پر جس طرف جارہی تھی، غالب کے ہاں اس کی سمت اشارے ہی نہیں ملے، اس کا خیر مقدم بھی ہے۔ اس بدلتی ہوئی دنیا کا تھوڑا بہت عکس ان کے ہاں ضرور ملتا ہے، جو ابھی کوئی شکل اختیار کر کے وجود میں نہیں آئی تھی۔ پھر شاعر اور ہندستانی تہذیب کے زوال پذیر عہد کے شاعر ہونے کی حیثیت سے غالب کی انفرادیت میں جو گرمی اور بت شکنی ہے اسے بھی دیکھنا ہوگا۔“

آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا تھا کہ غالب نے اردو شاعری کو نیا ذہن دیا۔ ذہن دینے والا شاعر خود ذہن سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔

سرشار اور نذیر احمد کے ناول، پریم چند کے ناول اور افسانے، حالی، اکبر کی شاعری کی نظریاتی معنویت کا تذکرہ تحصیل حاصل ہے۔ بعض دوستوں نے نظر بے کی مخالفت کے جوش میں اقبال کو سرے سے شاعر ماننے ہی سے انکار کرنا شروع کر دیا ہے۔ شاید انہوں نے یہ فراموش کر دیا ہے کہ اس نقطہ نظر سے انہیں اقبال ہی کو نہیں دنیا کے تقریباً سبھی صفت اول کے ادیبوں کو ادب کے دائرے سے خارج کرنا ہوگا اور کچھ دنوں میں وہ اپنے کو خالص ادب کے آئینہ محانہ میں اپنے سوا شاید ہی کسی اور کو دیکھ پائیں۔

آئینہ زندگی اور ادب کی خامی یا خوبی یہ ہے کہ وہ اپنا مقصد خود نہیں ہو سکتے آئینہ کس کو دکھائے گا۔ زندگی صاف اور کورنی سلیٹ کی طرح نہیں گزارا جاسکتی۔ لازمی طور پر وہ تجربات سے عبارت ہوگی اور ہر تجربہ مخلوط اور مرکب ہوگا۔ کوئی تجربہ ایسا

ہو سکتا جس میں خارِ حق کی پرچھائیں نہ پڑے یا اس میں داخلیت کا عنصر نہ ہو۔ زندگی کو وزن و وقارِ تجربات ہی سے ملتا ہے۔ عرفانِ ذات اور تشکیلِ ذات صرف حقیقت کو ہدایت دیتے رہنے کی کشمکش کے ذریعے ممکن ہے۔ زندگی کے طوفانوں کا دورِ ساحل سے نظارہ کرنا ممکن ہے نہ سود مند۔ انسان اپنے آپ کو حقیقت کے پہچاننے اور اس پر اثر انداز کے عمل ہی میں پہچانتا ہے کہ عرفانِ ذات کا صرف یہی ایک واحد ذریعہ ممکن ہے۔ یہی حال ادب کا بھی ہے۔ ادب محض ادب ہو ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ اس کا لازمی رشتہ تجربات سے ہے اور تجربے سے پیدا شدہ احساس، ہر جذبہ اور ہر خیال مرکب اور مخلوط ہے۔ اس میں زندگی کے مختلف النوع عناصر در آتے ہیں اور ان عناصر کو جھٹک کر الگ کر دینا ممکن نہیں۔ ان کا پیرایہ اظہار مختلف ہو سکتا ہے، مگر ان سے گریز ناممکن ہے۔ جو لوگ جیس دم کر کے عرفانِ ذات تک پہنچنا چاہتے ہیں، وہ گویا پانی سے دور رہ کر پیرا کی سیکھنے کی مشق کر رہے ہیں۔

## مقدمہ انارکلی

ڈرامے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ شخص پڑھی جانے والی صنف نہیں ہے، کھیلی جانے والی صنف ہے۔ پھر ڈراما نہ تو شخص مکالموں کا نام ہے نہ شخص اسٹیج کے لیے دی ہوئی قوسیننی عبارتوں کا۔ یہ سب تو شخص اس کا ایک حقہ ہیں اور یہ اس مکمل وحدت کا شخص ایک ضروری جز ہیں جن سے اسٹیج ڈرامے کی پوری جمالیاتی کیفیت عبارت ہے۔ اس لحاظ سے ڈرامے کا مطالعہ بنیادی طور پر اسٹیج کے نقطہ نظر سے کیا جانا چاہیے۔ اگر اسٹیج کے علاوہ ڈراما کسی اور وسیلہ اظہار کے لیے مثلاً ریڈیو، ٹیلی وژن وغیرہ کے لیے لکھا گیا ہے تو اسی وسیلے کے تقاضوں کے اعتبار سے اس کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ پھر ڈرامے کی پیش کش کے مختلف طریقے، تکنیک اور اسالیب ہیں۔ اسٹیج ڈرامے کے مختلف اقسام ہیں اور ڈرامے کے مطالعے میں ان سب کا جو مقام ہے اسے نظر انداز کر کے ڈرامے کا مطالعہ ممکن نہیں۔

اس لحاظ سے سب سے اہم اور شاید پہلا مرحلہ کسی ڈرامے کی تفہیم کا ہے۔ اس کے متن کی کس طرح توجہ بہہ کی جائے اور ڈرامے کی وحدت کو کس طرح اور کس نقطے پر مرکوز سمجھا جائے۔ ادب کی دوسری اصناف کی طرح ڈراما بھی ایک مرحلے پر تخلیق کار کی ذات سے آزاد ہو جاتا ہے۔ یوں بھی ڈرامے میں ذات کا اظہار براہ راست نہیں ہوتا۔ یہاں فن کار کی ذات کا اظہار دوسرے کرداروں، واقعات اور ان سے پیدا ہونے والی آؤنریش کے ذریعے کرتا ہے۔ اسی لیے شاید بنیادی اہمیت یہ پتا لگانے کی ہے کہ ڈرامے کا متن کن اقدار پر مرکوز ہے اور کس قسم کی حسی کیفیت، فکری تصورات اور زندگی کے بارے میں کس رویے کو ابھارتا ہے اور ڈرامے کی بنیاد کی پیش کش کی نوعیت کیا ہے۔ گویا ڈرامے میں فن کار نے جس طرح زندگی کو دیکھا، برتا اور بھجوا ہے اسے وہ آپ بیتی کی شکل میں نہیں، جگ بیتی

کی شکل میں پیش کرتا ہے اور اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ خود زندگی کا ایک معروضی ساحتہ معلوم ہو اور دیکھنے والا اس سے وہ نتیجے نکالے گا جو معنی نے معروضی زندگی کے تجربات سے نکالے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ زندگی بھرے ہوئے تاثرات اور تجربات سے عبارت ہے اور ان میں اثرات و تاثرات کا ربط و تسلسل نہیں ہوتا جب کہ ڈراما تجربات کو ایک مخصوص آہنگ میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔

انارکلی کا مطالعہ بھی ایسی ہیج کی ڈرامائی پیش کش اور اس کے طریق کار کی روشنی ہی میں کیا جانا چاہیے۔ انارکلی سے قبل اردو میں ڈرامائی پیش کش کے دو نمائندہ اسلوب مروج تھے ایک اندر بھائی اسلوب اور دوسرا آغا حشر کے نام سے پہچانا جانے والا پارسی تھیٹر کا اسلوب دونوں اسالیب میں واقعات، فضا اور مکالموں کی مخصوص نوعیت اور حیثیت تھیں۔ انارکلی نے ایک تیسرے اسلوب کی بنیاد رکھی اور اس اعتبار سے اردو کے ڈرامائی آرٹ کو ایک عہد آفریں اور تاریخ ساز سوڑ دیا۔

اکثر اس خیال کا اظہار کیا جاتا ہے کہ ڈراما ہندستان میں مغرب سے آیا۔ یہ خیال درست نہیں۔ اول تو بھارت کی نامیہ شاستر اور کال داس کی شکنتلا ہندستان میں مغرب کے اثرات سے کہیں پہلے وجود میں آچکے تھے۔ دوسرے ایٹ انڈیا کپہن اور اس سے کچھ قبل فرانسیسی ادیب رینکال اثرات کے راستے ہونے سے قبل بھی ہندستانی ڈراما اپنی روش اور اسلوب کی بازیافت کرنے لگا تھا۔ ایک طرف نوٹسکی، رام لیلا، کرشن لیلا اور عوامی ڈراموں کے اسالیب اور پیرایے تھے جن میں واقعات کا تسلسل، کردار نگاری کا جدید تصور اور پردہ اٹھنے اور مگرنے اور مختلف سین کی تقسیم کا طریق کار تو موجود نہ تھا۔ مگر دیومالائی اور نیم تاریخی نیم تہذیبی واقعات کو تاثرات کے بجائے زندگی کا ملکہ بنا کر پیش کرنے کی روایت جاری تھی۔ محمد عمر، نور الحسن صاحبان نے اندر بھائی کو اس عوامی روایت کا سلسلہ قرار دینے کے بجائے فرانسیسی ادیب اور لکھنؤ کی تہذیب پر یورپی اثرات سے عبارت قرار دیا ہے۔ گو عبدالحمید شرر اور مسعود حسن رضوی دونوں اس سے منکر ہیں اور سین کی تقسیم، پردہ مگرنے یا پردہ اٹھنے کی روایت کے نہ ہونے اور دیگر اسلوبیاتی اختلافات سے دلائل پیش کرتے ہیں۔ یوں بھی اندر بھائی ایشیائی مزاج اور تخلیقی اسلوب کی نمائندہ ہے جہاں پیمبل سے ہم رشتہ اور پس منظر سے بے نیاز رہتا ہے۔

نقادوں نے ایشیائی فن پاروں کے درمیان چند مماثلتوں کا بار بار ذکر کیا ہے۔ ایشیا میں کس فن کار کے انفرادی اور شخصی اظہار کا نام نہیں بلکہ بڑی حد تک STYLIZED ہے یعنی اس کے فنکاری اور اسلوبیاتی سانچے، اجزائے ترکیبی، لفظیات اور ارکان تک بڑی حد تک متعین ہوتے ہیں۔ انفرادی فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ مقررہ اکیں و ضوابط کے مطابق مقررہ سفامین کو مقررہ لفظیات یا ارکان کے ساتھ ادا کر دے۔ اس کی ایک مثال جاپان کے ہائیکو، فارس اردو کی غزل سے دی جاسکتی ہے۔ جاپان کا

نودہ ڈراما اور عربی قصیدے کا بھی یہی حال ہے۔ مضامین متعین ہیں۔ ارکان اور اسالیب طے ہیں۔ یہی صورت مصوری اور موسیقی کی بھی ہے۔ مثلاً ہندستان مصوری میں راجپوت قلم یا کانگڑہ آرٹ، موسیقی میں راگ ہو یا رگنی، رقص میں کتھک ہو یا کتھیا کل سب کے موضوعات، اسالیب اور تکنیک متعین ہے اور اس میں صرف رد و بدل ممکن نہیں، صرف اس کی جزئیات میں کہیں کہیں آراستگی کی گنجائش ہے اور اسی میں انفرادیت پیدا کی جاسکتی ہے۔

ایشیائی آرٹ کی دوسری خصوصیت تخیل کا فراوان استعمال ہے جس کی بنا پر وہ آرٹ کو معروضی کے بجائے تخیلی بنا دیتا ہے۔ ایشیا میں آرٹ حقیقت کی نقالی یا معروضی مصوری کو اپنا مقصد قرار نہیں دیتا بلکہ اس کو اپنے تخیل کی آمیزش کے ساتھ پیش کرتا ہے اسی لیے خارجی اشیا کی تصویروں میں مبالغہ اور تخیل کی رنگ آمیزی موجود ہوتی ہے اور اس حد تک ہوتی ہے کہ خارجی اشیا اور مبالغہ یا تو مستحکم ماورائی سطح اختیار کر لیتے ہیں یا معروضی ہونا اور بھدی شکل لے لیتے ہیں۔

ایشیائی آرٹ کی ایک تیسری اہم خصوصیت پس منظر *Perspective* کا فقدان ہے۔ پس منظر کو برتنے کے بجائے خود کردار اور واقعات، اشیا اور کردار میں پس منظر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ جن اور پری، فوق فطری کردار اور عناصر اور سین کی تقسیم کے بجائے ایک ہی سطح پر مختلف مقامات کے منظر موجود ہونا یا ایک چکر لگا کر ہزاروں میل کا سفر طے کرنے کا تاثر دینا یا اسٹیج کے ایک ہی چبوترے پر ایک ہی وقت پری کا محل اور اسی کے دوسرے کونے پر راجا اندر کا دربار دکھانا یہ سب کچھ اسی تخیل کی فراوانی اور پس منظر کے بغیر پیش منظر ہی سے پس منظر کا کام لینے کا ثبوت ہیں۔ مبالغہ تخیل کی فراوانی کا نتیجہ ہوتا ہے اور مبالغہ ایشیائی آرٹ کا بنیادی عنصر ہے۔

بہر حال ایشیائی آرٹ کا مزاج لے کر نوشکی اور رام لیلا اور کرشن لیلا کے عوامی رنگ روپ سے اثرات قبول کرتے ہوئے اندر سمجھا کا فروغ ہوا جو محض ایک کتاب نہیں تھی بلکہ جیتا جاگتا اسٹیج ڈراما تھا اور وہ بھی ایک ڈراما نہیں بلکہ ڈرامے کی ایک روایت جو امانت اور مداری لال سے ہوتی ہوئی پارس تھیٹر تک جا پہنچی۔ پھر آغا حشر نے اس روایت پر اپنی انفرادیت کی مہر لگا دی۔

آغا حشر کی روایت میں بھی تخیل اور مبالغے کی گھن گرج صاف سنائی دیتی ہے۔ جذبات ہیں کہ مکالموں میں زبان کا پیرہن جھاڑ کر ابلتے ہیں۔ شخصیتیں ہیں کہ ہادوں کی طرح گر جاتی اور بجلی کی طرح کڑکتی ہیں۔ مکالموں کو اسٹیج سے الگ کر کے دیکھنا ور پڑھنا ممکن نہیں ورنہ وہ کل دان میں کاغذ کے پھول نظر آئیں گے۔

اعتیاز علی تاج سے قبل اسٹیج کے اس کاروبار میں ادبیت پیدا کرنے کا خیال مرزا ہادی رسوا مولانا ظفر علی خاں اور بعض دوسرے مصنفین کو آیا تھا۔

یہ کوشش ڈرامے کا رشتہ ایسیج سے توڑ کر پڑھے جانے والے ادب سے جوڑنے کی کوشش تھی۔ امتیاز علی تاج کا ڈراما انارکلی اس کوشش میں توازن پیدا کرنے میں کامیاب ہوا۔ انارکلی اردو کے شاہکار ڈراموں میں شمار کیا جاتا ہے۔

امتیاز علی تاج (۱۹۱۹ء تا ۱۹۷۰ء) شمس العلماء سید ممتاز علی (۱۹۰۵ء تا ۱۹۷۰ء) کے صاحبزادے تھے جو سرسید کے دوست اور رسالہ تہذیب نسواں کے مدیر تھے۔ امتیاز علی تاج بچوں کے رسالے ”پھول“ کے مدیر کی حیثیت سے ادبی دنیا میں متعارف ہوئے۔ دارالاشاعت پنجاب کے کرتا دھرتا رہے اور تقسیم ہند کے بعد مجلس ترقی ادب کے ڈائریکٹر مقرر ہوئے۔ انھوں نے ڈراما انارکلی (۱۹۶۲ء) میں لکھا جو دسمبر ۱۹۶۲ء میں چھپا۔ زمانہ وہ تھا جب ڈراما ایسیج سے اپنا رشتہ توڑ کر ناول اور افسانے کی طرح پڑھی جانے والی صنف میں تبدیل ہو چکا تھا۔ خاموش فلم کی آمد آمد تھی، ریڈیو کا چلن بھی انارکلی کے چھپنے کے چند سال بعد ہی ہو گیا۔ انھوں نے اردو کے قدیم ڈراموں کے متن بھی تصحیح کے بعد شائع کیے لیکن انارکلی ہی کو ان کا کارنامہ قرار دینا چاہیے۔

انارکلی کی مقبولیت نے اردو دنیا کو بے حد متاثر کیا۔ ادب میں اس وقت رومانیت کا بول بالا تھا۔ ادب لطیف کی تحریک زوروں پر تھی۔ ایک طرف یہ رومانیت سجاد حیدر بلیدرم کے افسانوں، نیاز کی نثر اور حجاب اسماعیل (جو بعد کو حجاب امتیاز علی) کے افسانوں میں تخیل کی رنگینی اور جذبے کی سرمستی کے سہارے نئی کیفیات کے اظہار کے لیے بڑی رنگینی زبان ڈھونڈ رہی تھی اور ایک تکنیکی فضا تعمیر کر رہی تھی، دوسری طرف اقبال کی شاعری میں اس سرمستی میں نگرانی تو انائی اور جذبے کے جوش اور پریم چند کے افسانے، اس میں دیہات میں بکھری حقیقتوں کی عکاسی کے ذریعے انسان کے ذہنی ارتعاع اور ایثار و قربانی کے ذریعے حاصل ہونے والے باطنی نردوان کے نئے امکانات تلاش کر رہے تھے۔ انارکلی میں رومانیت، فنور جذبات تخیل اور جذبے کی قوت اور ازلی جبلتوں کے ٹکراؤ کی شکل میں ابھرتی ہے۔

انارکلی انھیں رومانی روایات کا ایک حقہ ہے۔ رومانیت کی ایک خصوصیت ماضی سے گہرا لگاؤ اس کے شکوہ اور آرزوئگی سے وابستہ بھی ہے، جذبے کا فنور، تخیل کی رنگارنگی بلکہ ایک طریقے پر تخیل کو طرز زندگی سمجھ کر اسے اختیار کرنا بھی رومانیت کی پہچان ہے۔ انارکلی میں یہ سب کچھ ہے۔ اسی بنیاد پر اگر انارکلی کو ایسیج ڈرامے کے اعتبار سے کس ایک اسلوب میں شامل کیا جائے گا تو وہ رومان میلو ڈرامے کا اسلوب ہوگا جہاں تخیل اور درمندی کے عناصر دوسرے عناصر پر غالب ہیں۔

سب سے پہلے یہ سوال سامنے آتا ہے کہ انارکلی کو ڈراما کہا بھی جاسکتا ہے یا نہیں؟ ڈراما وہ ہے جو ایسیج ہو سکے یا ڈراموں کے مختلف اصناف کے قواعد و ضوابط کے مطابق ہے یعنی اگر ریڈیو ڈراما ہے تو ریڈیو پر پیش کیا جاسکے۔ ایسیج ڈراما ہے تو ایسیج

پر پیش کیا جائے۔ جن لوگوں کے سامنے دورِ قدیم کا حقیقت پسندانہ ایسٹج ہے جس میں ڈرامے کے روایتی ایسٹج کی ضروریات کے مطابق ایسٹج ہوتا اور مختلف مناظر کا باقاعدہ پردہ گرنے اور اٹھنے اور پراپرٹی (یعنی ایسٹج پر موجود ساز و سامان) میں مناسب تبدیلی ہونا لازم ہے۔ ان کے نزدیک انارکلی ایسٹج نہیں کیا جاسکتا لیکن آج کا ایسٹج ان فیوڈ سے آزاد ہو چکا ہے۔ اب ایسٹج بڑی حد تک علامتی بن گیا ہے اور ڈراما ایسٹج پر پیش کرتے وقت درو دیوار کے نقش و نگار کو سن و سمن پیش کرنا ضروری نہیں، اس لیے کم سے کم اس اعتبار سے انارکلی پر نکتہ چینی ہے جا ہوگی۔ اب صرف اس کے مکالموں کی طوالت اور ان مکالموں میں گہری رومانی جذبائیت کی غیر معمولی زیادتی پر اعتراض کیا جاسکتا ہے جو کسی حد تک صحیح بھی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ معاملات محض ایک باصلاحیت ہدایت کار کے لیے چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کی بنا پر انارکلی کو ڈرامائی تکنیک کے اعتبار سے رد نہیں کیا جاسکتا۔ انارکلی نہ صرف کامیابی سے ایسٹج کیا جاسکتا ہے بلکہ ایک باغیخیل ہدایت کار اس کے طویل مکالموں کی رومانیت کو بھی نئی کشش دے سکتا ہے۔

دراصل ڈرامے کا بنیادی مسئلہ اس کی تشریح اور توجیہ کا ہے۔ ہر اچھا ڈراما مختلف پہلوؤں سے پڑھا اور پیش کیا جاسکتا ہے اور ایک ذہین ہدایت کار ڈرامے کے اندرونی ربط کا پتہ لگانا چاہتا ہے جس کی مدد سے ڈرامے کی تسلی بخش توجیہ کی جاسکتی ہو۔ ہدایت کار کی توجیہ مختلف ہو سکتی ہے اور اس توجیہ کے مطابق ڈرامے کی پیش کش کا مارا انداز اور کم سے کم کلیدی مکالموں کی ادائیگی کا طرز بدل جاتا ہے۔

ڈرامے کی توجیہ تمام تر اس پر منحصر ہے کہ پڑھنے والے (یا ہدایت کار) کے نزدیک ڈراما کس مرکزی آویزش (یا تباد) پر قائم ہے اور اس آویزش کو ڈراما نگار نے کس پیرایے میں اور کس شکل میں حل کیا ہے۔ انارکلی کے سلسلے میں بھی یہی سوال بنیادی ہے۔ انارکلی کی بنیادی آویزش کیا ہے۔ اور کس عناصر کے درمیان ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ انارکلی المیہ ڈراما ہے اور المیہ ڈرامے کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ اس میں ان کرداروں کو شکست ہوتی ہے جن کو دیکھنے والوں اور پڑھنے والوں کی ہمدردیاں حاصل ہوں اور جو ڈراما نگار کے نزدیک نیکی اور بھلائی کے نمایندے ہوں۔ انارکلی کردار، انارکلی کا المیہ ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ اکبر اعظم کا المیہ بھی ہے۔ گنیز انارکلی بے شک اس المیہ کی قیمت اپنی جان سے چکاٹی ہے اور زندہ دیوار میں پھنسی جاتی ہے، مگر ڈرامے کا خاتمہ اس واقعہ پر نہیں ہوتا۔ بلکہ شہنشاہ اکبر کے اس مکالمے پر ہوتا ہے۔

”... وہ لا کھرا بادشاہ ہے تو تیرے لیے، ضرور ہے تو تیرے لیے، وہ قاتل

اور جا رہی ہے تو تیرے لیے۔ وہ تیرا غلام ہے اور میرے جگر کوٹھے غلام

سے غلطیاں بھی ہو جاتی ہیں؟

اس کے بعد کے مکالمے جو رانی اور سلیم کے ہیں مرنے والے کے اس گہرے تاثر کو چھوڑ

ساکم کرنے اور تسکین کا ایک پہلو ابھارنے کے لیے ہے۔ دراصل انھیں آخری چند مکالمات سے یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ انارکلی مرکز بھی فتح یاب ہوئی ہے اور اس کی قربانی ان معنوں میں رائیگاں نہیں گئی کہ سلیم کے والدین کو نہ صرف اپنی غلطی کا احساس ہوا بلکہ اس کا بھی اندازہ ہوا کہ سلیم کو انارکلی سے کتنی شدید محبت تھی اور اس کے ان جذبات کو ٹھیس پہنچا کر انھوں نے کیسی زبردست بھول کی ہے جسے وہ صرف ہوس کا ایک گزر جانے والا بگولا سمجھ رہے تھے وہ پوری شخصیت کو منور کرنے والا جلوہ طور تھا جو انارکلی کے قاتلوں تک کو عرفان کی نئی رو سے آشنا کر آگیا۔

لہذا انارکلی کی بنیادی آدیزش کو کم سے کم چار پہلوؤں سے دیکھا جاسکتا ہے۔  
 (۱) کینیز انارکلی کی باطنی کش مکش۔ جو ایک کینیز اور ایک عورت کے درمیان ہے۔  
 (۲) انارکلی اور اکبر کی کش مکش۔

(۳) سلیم کی انارکلی کے حصول کے لیے اکبر کے خلاف کش مکش  
 (۴) شہنشاہ اکبر اعظم اور سلیم کے باپ اکبر کے درمیان کش مکش  
 ہر نقطہ نظر سے ڈرامے کی پیش کش مختلف ہوگی۔ پہلی اور چوتھی صورت میں ڈراما جبری مدد تک باطنی کیفیات سے عبارت نفسیاتی ڈراما بن جائے گا جب کہ دوسری اور تیسری صورت میں رومان (یہاں مراد رومانیت سے نہیں ہے) غالب رہے گا۔ باقی تمام کردار اور ان کے مکالموں کی اہمیت اور ان مکالموں میں کس ایک لفظ کو زور دینے کے لیے انتخاب کرنے کا مسئلہ سب کچھ ڈرامے کی سی بنیادی توجہ پر منحصر ہوگا۔

سوال کیا جاسکتا ہے کہ ان میں سے کون سی توجہ صحیح ہے یا مصنف کے نزدیک ڈرامے کی جو توجہ تھی صرف اسی کو پیش نظر رکھا جائے اور باقی توجہات کو نظر انداز کر دیا جائے۔ آرٹ کے دلفریب ابہام کا ایک حسین پہلو یہ بھی ہے کہ اس میں حقیقتیں پہلو بہ پہلو اور پرت اندر پرت بیک وقت اور ساتھ ساتھ قائم رہتی ہیں۔ مثلاً یہ بات اچھی طرح جان کر بھی کہ یہ قہر فحش ہے اور انارکلی نام کی کینیز کے عشق میں شہزادہ سلیم (جس کا کردار فرضی نہیں ہے) کبھی بتلا نہیں ہوا اور تاریخ میں اس رومان کا کوئی ثبوت نہیں ہے۔ ہم کو انارکلی ڈرامے کی جمالیاتی انبساط میں کوئی کمی محسوس نہیں ہوتی۔ امتیاز علی تاج نے اپنے دیا ہے میں واضح طور پر لکھا ہے:

”جہاں تک میں تحقیق کر سکا ہوں تاریخی اعتبار سے یہ قہر بے بنیاد ہے“

مگر ڈراما پڑھنے یا دیکھنے والا اس کے آگے اپنی طرف سے ایک سوالیہ نشان لگاتا ہے۔  
 ”میں کیا کروں، میرے لیے یہ ڈراما تاریخ نہیں ہے تاریخی واقعات کی صحت کی فکر مجھے تاریخ پڑھتے وقت ہوتی ہے؟ اسی طرح یہ جانتے ہوئے بھی کہ ڈرامے کے مصنف نے ڈراما لکھتے وقت اس کی کون سی توجہ ہم پیش نظر رکھی تھی۔ آج کا ہدایت کار اس پر مجبور نہیں ہے کہ اسی توجہ کے مطابق پیش کرے یا کسی اور توجہ کے مطابق ڈرامے

کو پیش کرے۔ جیسے غالب کے کسی شعر کو جو ہر ظاہر عشقیہ معلوم ہوتا ہے آج کا پڑھنے والا آسانی سے سیاسی سیاق و سباق میں استعمال کرتے وقت یہ نہیں سوچتا کہ غالب نے اس شعر کی یہ توجیہ نہیں کی تھی۔

امتیاز علی تاج کے نزدیک ڈرامے کی بنیادی نوعیت یہ ہے،  
 ”میرے ڈرامے کا تعلق محض روایت سے ہے۔ بچپن سے انارکلی کی فرضی کہانی سنتے رہنے سے حسن و عشق اور ناکامی و نامرادی کا جو ڈراما میرے تخیل نے منلیہ حرم کی شوکت و بکمل میں دیکھا اس کا اظہار ہے۔ اب تک جن لوگوں نے اسے سنا ان کا اس امر پر اختلاف ہے کہ یہ ٹریجڈی سلیم اور انارکلی کی ہے یا اکبر اعظم کی لیکن انارکلی میں آتش دل آویزی ہے کہ نام تجویز کرتے وقت کسی دوسرے امر کو ملحوظ رکھنا میرے لیے ناممکن تھا۔“

اس بیان کے تین حصے زیر بحث موضوع کے لیے اہم ہیں۔ ایک یہ کہ یہ ڈراما مصنف کے نزدیک حسن و عشق اور ناکامی و نامرادی کا ڈراما ہے۔ دوسرے یہ کہ مصنف کے ذہن میں اس ڈرامے کی ایک بہت کشش ”منلیہ حرم کی شوکت و بکمل“ کی وجہ سے ہے اور اس پس منظر کو ڈرامائی کیفیات سے ابھارنے اور ڈرامے کے جمالیاتی تاثر کو گہرا بنانے کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ تیسری اتنی بات خود مصنف کے ذہن میں بھی واضح نہیں ہے کہ یہ ٹریجڈی سلیم اور انارکلی کی ہے یا اکبر اعظم کی۔ اس صورت میں تو جیہہ کی گنجائش کو زیادہ جواز مل جاتا ہے۔ البتہ اس بیان کے بعد اس ڈرامے کی ایک اور جہت سے پیش کش کا راستہ ہموار ہو جاتا ہے۔ ”منلیہ حرم کی شوکت و بکمل“ کو پیش کرنے والا *Cosume Play* کی حیثیت سے بھی اس ڈرامے کو پیش کرنا ممکن ہے۔

انارکلی کا مرکزی تصور عشق کے ذریعے سماجی ناہمواری کے خلاف احتجاج۔ یہاں عشق گویا اثبات ذات ہے۔ پرانی قدروں سے ٹکرا کر فرد کہیں کہیں پاش پاش ہو جاتا ہے لیکن یہی ٹکرانا اور پاش پاش ہو جانا نہ صرف اس کی ذات کا تاریخی اور تاریخی ساز مقدر ہوتا ہے بلکہ اس کی شخصیت کی تکمیل کرتا ہے۔ کیوں کہ وہ مٹ کر بھی تہذیب کے راستے کے پتھروں کو تھوڑا بہت ہٹانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ انارکلی اسی قسم کا ڈراما ہے اور اس کی ہیروئن اسی قسم کی شخصیت ہے۔ انارکلی کے اس مرکزی تصور اور ڈرامے کے مرکزی اسلوب (رومانی میلو ڈراما) کا تعین کر لینے کے بعد اس کی پیش کش کے طریقے پر غور کرنا چاہیے۔ اسٹیج کے نقطہ نظر سے انارکلی کی ساری کشش اس کے تہذیبی منظر میں ہے۔ کنوینشن کو منہ کیے بغیر یا اسے ماورائے بنائے بغیر اس قدر قوت اور تابناکی سے اردو ڈرامے میں استعمال نہیں ہوا ہے۔ ٹھن برج، منلیہ مملات کی اندرونی فضا، لباس، تفریحات (شطرنج، رقص اور موسیقی) غرض منلیہ تہذیب کی ساری رنگین اور آراستگی ابھر کر ڈرامے کے مختلف عناصر کو محتویت بخش دیتی ہے اور اس کے اقباط اور کرداروں کے رومانی مزاج کو

اور زیادہ بھرپور کردیتی ہے۔ ڈراما انارکلی اسی میں منظر میں پیش کیا گیا ہے۔ عشق کو سماجی ناہمواری کے مقابل صفت آرا کر کے تاج نے اقدار کی کش مکش کو انارکلی کا بنیادی تصور بنا دیا ہے اور اسی تصور کو پیش کرنے کے لیے انھوں نے اکبر اور سلیم کے متوازن اور متصادم کردار ڈھالے ہیں اور انھیں کش مکش سے واقفہ اور اس کی مرکزی کش مکش حاصل کی ہے۔ اکبر ایک ایسا شہنشاہ ہے جس نے متحدہ قومیت کا تصور پیش کیا اور اسی تصور پر انہی سلطنت کی بنیاد رکھی اور ایک ایسے جانشین کا خواب دیکھا جو اس کی س وراثت کو تکمیل تک پہنچائے گا اور متحدہ قومیت کی بنیاد پر قائم مغلیہ سلطنت کی جڑیں مضبوط کرے گا۔ اس کا جانشین سلیم اس کے برخلاف ایک ایسا روحانی حسن پرست اور خوابوں میں کھویا ہوا شہنشاہ ہے جس کے لیے ایک لمحہ حسین پر سلطنتیں قربان کی جاسکتی ہیں جو اپنے جذبے اور تخیل کی دنیا کا فرماں روا ہے اور اس فرماں روا کے آگے ہندستان کا تخت و تاج بیٹھ ہے۔ ان دونوں بھرپور اور توانا شخصیتوں کے ٹکراؤ کا بہانہ بن جاتی ہے انارکلی جس کی مصوہیت سادگی اور خواب پرستی نے سلیم کو اس طرح جیت لیا کہ وہ ایک کینز انارکلی کو پانے کے لیے شہنشاہ ہندستان کی بے پناہ قوت سے جانکرایا اور اسی جذباتی طوفان سے خود کو محفوظ نکل آیا لیکن اس کی سزا کینز انارکلی کو زندہ دیوار میں چن کر جیلیں پڑی۔ اس کے پیچھے ایک اور طاقت ور مگر گھٹاؤنا کردار کینز دل آرام کا ہے جو ذاتی ہوس اور لاپرواہی کی خاطر سلیم کو نہ حاصل کر پانے کی قیمت انارکلی کے خلاف سازش کر کے چمکاتی ہے اور اس طرح ڈرامے کی پوری کہانی چارواغ اور بھرپور کرداروں کی کش مکش سے انجام پاتی ہے۔

ڈراما انارکلی المیہ ہے لیکن اس کے المیہ انجام کے محرکات کیا ہیں؟ آخر سلیم اور انارکلی اپنی محبت میں کامیاب کیوں نہیں ہوتے؟ ان کے اس الناک انجام کا سبب محض دل آرام اور شہنشاہ اکبر ہیں لیکن یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ انارکلی میں المیہ کے بیرونی بنیادی خصوصیات موجود ہیں۔ بریڈے نے شیکسپیر کے ہاں المیہ کے تصور پر بحث کرتے ہوئے واضح کیا ہے کہ المیہ کے مرکزی کرداروں میں شخصیت کی عظمت اور برتری لازمی طور پر پائی جاتی ہے۔ عام چرمنے والا المیہ کے مرکزی کردار کو اپنے سے برتر جانتا ہے، اس کی قدر کرتا ہے اور اس سے متاثر اور مرعوب ہی نہیں ہوتا اس سے محبت کرنے لگتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جائے کہ المیہ کے مرکزی کردار کی شخصیت عام شخصیتوں سے کہیں زیادہ مرتب اور مربوط و مضبوط ہوتی ہے جس کے معنی محض یہ ہیں کہ وہ اپنی شخصیت کے مختلف جذبات احساسات اور افکار و اقدار کو اس طرح ترتیب دینے میں دوسروں سے زیادہ کامیاب ہوتا ہے۔ ہم میں سے ہر شخص کو ایک ہی وقت میں سماج میں کئی کردار ادا کرنے ہوتے ہیں۔ ہم اپنے خاندان کے ایک فرد بھی ہیں اپنے شہر کے شہری بھی، اپنے ملک کے باسی بھی ہیں اور اپنے دفتر میں کام کرنے والے اسامی بھی۔ اکثر یہ

بھی ہوتا ہے کہ ہماری ایک حیثیت ہماری دوسری حیثیت سے ٹکرا جاتی ہے اور ایسی صورتوں میں ہماری پوری شخصیت میں یہ جان برپا ہو جاتا ہے۔ ہم اپنے اقدار کو مرتب اور منضبط نہیں کر پاتے اور ہمارا مرتبہ نظام اقدار یا ہمارے اقدار کی ترجیحات ڈانوا ڈول ہو جاتی ہیں۔ ابتدا میں الیہ کا مرکزی کردار ہمیں زیادہ مرتب اور منضبط ترجیحات اقدار یعنی زیادہ منظم شخصیت کے ساتھ ابھرتا نظر آتا ہے اور ہماری محبت کا سزاوار کٹھن ہوتا ہے۔

ارسطو سے لے کر بریڈے تک ایسے کے سبھی نقاد اس بات پر زور دیتے آئے ہیں کہ الیہ کا سبب بننے والا واقعہ خود الیہ کا شکار بننے والے کردار کی شخصیت سے پیدا ہونا چاہیے اور اس کی اپنی کمزوری یا غلط فہمی یا عمل کا نتیجہ ہونا چاہیے حادثہ یا اچانک سانحہ نہیں ہونا چاہیے جس پر کردار کا کوئی تابو ہی نہ ہو کیوں کہ اس صورت میں دیکھنے اور پڑھنے والوں کی ہمدردیاں کردار پر مرکوز نہ ہوں گی۔ انارکلی میں الیہ کا سبب بننے والا واقعہ ہے۔ انارکلی اور سلیم کی محبت اور اس محبت میں مرکزی الیہ سوئے منظر چہارم میں شیش محل کے جشن نوروز سے آتا ہے۔ کثیر انارکلی کے الیہ کا راز اس کی خواب ناک، تصور پرستی اور معصومیت ہے جس کی جھلک ہمیں پہلے منظر میں مل جاتی ہے۔

اور یہاں ڈراما انارکلی میں خود کینز انارکلی کے تصور عشق سے بحث کرنا لازم ہے۔ ڈراما انارکلی کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ عشق کے تئیں واضح تصور پیش کرنے کے بعد عشق کا ایک ایسا تنزیہی، احلا اور پاکیزہ تصور پیش کرتا ہے جو دیکھنے یا پڑھنے والے کو ارفع سطحوں پر پہنچا دیتا ہے۔ عشق کا ایک تصور دل آرام نے پیش کیا ہے جس میں لاپے اور ملکیت کا جذبہ ہے جس کے سرے جنسی استعمال اور حب جاہ سے ملے ہیں۔ دل آرام سلیم کو اس لیے چاہتی ہے کہ وہ جوان ہے اور شہزادہ ہے اور شہزادگی اس کے نزدیک سلیم کے حسن و شہا بہ سے بھی زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ دل آرام کا عشق ایثار نہیں استحصال سکھاتا ہے۔ وہ قبضہ کرنا چاہتی ہے سپردگی نہیں جانتی اس کے نزدیک عشق محض حاصل کر لینے کا نام ہے۔

اس کے پہلو بہ پہلو سلیم کا عشق ہے جس میں حسن پرستی اور جمال دوستی شامل ہے۔ یہاں بھی عشق مکمل طور پر شخصیت پر حاوی ہو جانے والا پرشور جذبہ ہے۔ ایک ایسی اندھی قوت ہے جو مکمل طور پر سرشار کرتی ہے سلیم کا عشق جمالیاتی تجربہ ہے اور اس میں کھوکھوہ سب کچھ بھلا دیتا ہے۔ سلیم کا عشق بلند پہاڑوں سے گرنے والا جھرتا ہے۔ پرشور، پر شکوہ اور خوش منظر۔

مگر انارکلی کے لیے عشق ان دونوں کے برخلاف محض عواہش یا جذبہ نہیں بلکہ پوری زندگی ہے۔ ایک تہذیبی قوت ہے جسے استحصال اور کامرانی کی طرف، سپردگی اور ایثار کی طرف لے جاتی ہے۔ انارکلی سلیم کو اس لیے نہیں چاہتی کہ وہ شہزادہ ہے بلکہ اس لیے چاہتی ہے کہ اس سے والہانہ شیفٹنگ اسے مجبور کرتی ہے عشق یہاں وسیلہ نہیں مقصد ہے۔

اگر وسیلہ ہے تو تکمیل ذات اور تہذیب ذات کا۔ انارکلی کا یہی سماوی تصور عشق ہے جو ڈرامے کو قوت اور خواب آگیاں کیفیت عطا کرتا ہے۔

انارکلی کے تصور عشق کی نرمی، شائستگی، لطافت اور سپردگی کو کہیں بھی امتیاز علی تاج نے نظر انداز نہیں ہونے دیا ہے۔ اس کی طرف مناسب اشارے کر کے ذہن کو منتقل کرنے کے انسانی رفاقت اور ہمدردی کے اس عظیم تر تصور عشق سے ملتے جلتے مگر رتبے میں اس سے کہیں کم تر جذبوں کی نمایندگی ثریا اور بختیار کرتے ہیں جو ہر موڑ پر ڈرامے کو سہارا دیتے چلتے ہیں۔ بختیار اپنی مگر بھوشی، رفاقت اور پر خلوص ہمدردی کے ساتھ ہلکا پہلکا مزاج کے حاشیے بھی فراہم کرتا جاتا ہے۔ یہ دونوں کردار ضمنی ہیں مگر سلیم اور انارکلی کے کرداروں کو واقعت اور نکھار بخشنے میں ان کی بڑی اہمیت ہے۔ پھر یہ دونوں مناسب جذبائی فضا پیدا کرتے ہیں اور انارکلی کے پاکیزہ جذبہ عشق (جس کے لیے جذبے کا لفظ شاید غیر ضروری حد تک شوخ و شنگ ہے) کو پوری نزاکت اور پس منظر کی تابناکی کے ساتھ بھارتے ہیں۔

یہاں یہ ذکر کرنا ہے محل نہ ہوگا کہ اس قسم کے نازک اور لطیف عشق کا تصور اردو ڈرامے کو کیا اردو ادب میں بھی کم یا ب ہے۔ انارکلی کا جذبہ محبت اسی قسم کے پاکیزہ و شگ جذبات میں سے ہے جو ایثار، قربانی اور تہذیب نفس کی طرف رہنمائی کرتے ہیں اور بلند آہنگ اور ہندشکوہ ہونے کے بجائے خاموش اور مدھم انداز سے آپ اپنی آگ میں جلنا سکھاتے ہیں۔ ڈراما انارکلی کی ساری حیاتی قوت اسی نرم آہنگ اور مدھم آگ کی بنا پر ہے جسے مصنف کے فنکارانہ ربط و ترتیب نے کلاسیک کا درجہ عطا کر دیا ہے۔

فضا کے پیدا کرنے کے لیے ڈراما نگار کئی تدبیریں کرتا ہے۔ ڈراما انارکلی میں تاج لہاں، موسیق، نغمے اور مکالموں کے شکوہ کے علاوہ فن تعمیر سے بہت کام لیا ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ تاج نے ہر منظر کے ابتدائیں عمارتوں کی خاصی تفصیل دی ہے اور مغلیہ طرز تعمیر کے طاق، موڑ، استون اور محلوں کے مناظر سے کرداروں کا ساکام لیا ہے اور یہ پوری فضا خود انارکلی کے تصور عشق سے ہم آہنگ ہوتی معلوم ہوتی ہے۔ جو رومانیت تصور عشق میں جاری و ساری ہے وہی دروہام کو جگمگاتی ہے اور یہی مکالموں کے لفظ لفظ میں اندھیرے جنگل کے قلب میں روشن مشعلوں کی طرح دیکتی ہے۔ مکالموں کا یہ رنگ کیس وارنگی سے معمور ہے اس کا اندازہ لگانے کے لیے صرف دو اقتباسات ہی کافی ہوں گے۔ ایک سلیم کی خود کلامی ہے،

ہ راوی کے دل شاد طالع تو کیوں نہ گائے۔ لہری نیند میں بہہ رہی ہوں  
اور کشتی اپنے آپ چلی جا رہی ہو، پھر بھی نہ گائے؛ تو کیا جانے جب وقت  
کی ندی بہتے بہتے سست چڑ جاتی ہے اور امید سا حقہ چھوڑ دیتی ہے تو  
کیا ہوتا ہے۔ جا غرق زار لہروں پر گاتا ہوا چلا جا اور خوش ہو کہ تو شہنشاہ

جہیں درد سنگ مرمر کی چھتوں کے نیچے اور بھاری بھاری پردوں کے اندر  
تیرے گیت بھی دہل ہوئی آہیں ہوتے ہیں

دوسرا اقتباس زنداں میں انارکلی کی خودکلامی کا ہے :  
ٹوٹ جائیگا ٹوٹ جا۔ میں شک گئی۔ سانس ختم ہو جائے گی۔ مر جاؤں  
گی۔ یہیں۔ نیند میں۔ پھر کیا ہوگا۔۔۔۔۔ صاحب عالم۔ مجھے جگا دو۔ جہاں  
سورہی ہو رہا اس جگہ۔ میرے سینے پر سر رکھ دو۔ میری بچہنی ہوئی  
مٹھیاں کھول دو۔ مجھے آواز دو۔ آہستہ سے۔ دل کی دھڑکن میں۔ سانس  
کی گرمی میں۔ کوئی سن نہ لے۔ مرن میں سنوں

یہ اسلوب پورے ڈرامے پر چھایا ہوا ہے اور اسے قوت اور تابناکی عطا کرتا ہے۔  
ان خودکلامیوں کے علاوہ جو شاید اقیانوس علی تاج کے شگفتہ رومانی طرز تحریر کے نمایندہ  
اور سوثر نمونے کہے جاسکتے ہیں، مصنف کی فنکاری ان مکالموں اور ان صورت حالات  
کی عکاسی میں ظاہر ہوئی ہے جو مختلف کردار خود اپنی زبان میں اپنے مزاج کے مطابق اور  
صورت حال کے تقاضوں کے مطابق بے محابا اور بلا تکلف گفتگو کرتے ہیں اور اس ضمن  
میں انارکلی کا پہلا منظر نہایت کامیاب اور سوثر ہے تاج نے مغلیہ محل کے اندر کینڑوں کی  
شب و روز کی تفصیل کے ذریعے بازیافت کی ہے۔ پھر ان کینڑوں کے مزاج اور کردار کو ان کی  
شخصیتوں کے مطابق احساسات اور مکالمات کے ذریعے ظاہر کیا ہے :

دل آرام : اے ہے تو بہ ایسا گلا پھاڑ پھاڑ کر گارہی ہیں۔ کان پڑی آواز نہیں سنائی دیتی۔

مرورید : دوپہر میں دو گھنٹی کا آرام بھی تو کم بختوں نے حرام کر دیا ہے۔

زعفران : ہم کھیں کیا کہہ رہے ہیں۔

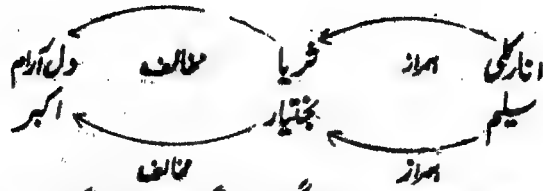
مرورید : صورت گھر کا گھر سر پر اٹھا رکھا ہے۔ بات کرنی دشوار کر دی ہے۔ ابھی بھاری کچھ کہہ  
نہیں رہی ہیں۔

زعفران : پھر جسے باتیں کرنی ہیں کہیں اور جا بیٹھے۔

عنبر : مگر یہ تان سین کی بچی گائیں گی فرور۔

زعفران : منہ سنبھال کے بات کر عنبر۔ واہ۔ بڑی آئی کہیں کی گالیاں دینے والی۔ تو ہی لگتی  
ہوگی تان سین کی کوئی ہوتی سوتی۔

مکالموں کا ایک دوسرا پہلو ان کی اندرونی ترتیب اور باطنی تدریجی ارتقا میں ہوتا  
ہے جسے صوتی توازن کا نام دیا جاسکتا ہے۔ توازن انارکلی میں شخص مکالموں کی  
حد تک ہی نہیں، کرداروں کے انتخاب اور ان کے تقابلی اور ترتیبی میں بھی ظاہر ہوا ہے  
مثلاً یہاں مزاج اور کردار کے اعتبار سے اور صورت حال یہ ہے :



اسی اندرونی *System* اور ہم آہنگی کو ہر جگہ برقرار رکھا گیا ہے جو مناظر کی ترتیب میں بھی نمایاں ہے۔ خیر مناظر کے اندرونی ربط پر غور کرنے سے قبل مکالموں کے اندرونی ربط کی ایک جھلک دیکھ لینا لازم ہے۔ ڈرامے میں مکالموں کا ایک سلسلہ اپنا آغاز، اپنا نقطہ عروج اور اپنا نقطہ اختتام ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے ہر ٹکڑا اپنے طور پر خود وحدت کہی ہے اور وحدت کا حصہ بھی۔ اپنے آپ میں وحدت ہونے کے لحاظ سے اس کا اپنا اندرونی ارتقائی سلسلہ ہوتا ہے۔ ہر مکالمہ دوسرے مکالمے میں اظہار پاتا ہے، سیاق و سباق فراہم کرتا ہے، آواز کے اتار چڑھاؤ، لہجے اور میٹائی نظام کے اعتبار سے قطبیت اور تخالف قائم کرتا ہوا یہ اپنے ارتقائیک پہنچتا ہے اور اپنی محسوس قزح جیسی ست رنگی نوعیت حاصل کر لیتا ہے۔ انارکلی کے مکالمے ان وحدائی سانچوں سے خالی نہیں ہیں۔ مثلاً یہ ٹکڑا اپنے طور پر اس وحدت کا ثبوت ہے:

سلیم : کہاں چلیں، بات سنو۔  
 زعفران : پھر اس کو بھیج دیجیے یہاں سے۔  
 سلیم : وہ تمہیں کیا کہہ رہی ہے۔  
 ستارہ : اب تو یہ نکلوائیں گی ہی نہیں۔ ادھر انارکلی نے سر پر چڑھا رکھا ہے ادھر آپ نے منہ لگا رکھا ہے۔ جو نہ کریں تھوڑا ہے۔  
 سلیم : افوہ تو انارکلی بھی تم سے بے تکلف ہیں۔ ثریا تو کہتی تھی وہ کس سے بات نہیں کرتی  
 زعفران : تو حضور آدمی دیکھ کر ہی بات ہوتی ہے۔  
 ستارہ : ہاں ان میں بڑے چاند جڑے ہیں۔  
 زعفران : پھر کیا نہیں بھی؟  
 سلیم : تو تم سے کیا باتیں کرتی ہیں وہ؟  
 زعفران : اب کوئی باتیں مقرر تو ہیں نہیں۔ کبھی طرح کی باتیں ہوتی ہیں۔  
 سلیم : خوب خوب۔ غرض کہ بہت محبت ہے تم کو انارکلی سے۔  
 زعفران : اے مجھ کو کیا۔ کون سا بھلا آدمی مجلس میں ہے جو انھیں نہ چاہتا ہو۔  
 سلیم : تو ہم نہیں بھلا آدمی زعفران۔  
 ستارہ : گھبرا کیوں گئیں۔  
 زعفران : اب حضور کی۔ حضور کی تو۔ میں نے تو محل سرا۔ تو بہ تو بہ اے حضور میں تو اس

کلمہ ہی کے جانے کو کہہ رہی تھی۔

ہر مکالمہ دوسرے مکالمے کی طرف رہنمائی بھی کرتا ہے اور اس کے پیچھے کے اعتبار سے مخالف پیدا کرتا چلتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ رد ماینت کے غلبے کی بنا پر تاج نے مکالموں کو غیر ضروری طویل دے دیا ہے اور ان طویل مکالموں میں جذباتیت بہت زیادہ غالب آگئی ہے لیکن اس کمزوری کے باوجود شاید انارکلی کو اردو کا بہترین ڈراما قرار دینا سہانہ نہ ہوگا۔ انارکلی کے ایسٹج کیے جانے کی دقتوں کا اکثر ذکر کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں بعض ناقدین کرام یہاں تک کہہ جاتے ہیں کہ اسے ایسٹج کیا ہی نہیں جاسکتا اور یہ ڈراما دراصل ایسٹج کے تقاضوں کے مطابق نہیں ہے۔ سین چھوٹے چھوٹے ہیں اور جلد تبدیل کرنے پڑتے ہیں۔ مکالمے طویل ہیں۔ پراپرٹی (یعنی ایسٹج کا ساز و سامان۔ فرنیچر، پردے، سیٹ وغیرہ) اور لباس جلد جلد تبدیل کرنے پڑتے ہیں۔ واقعات پہلو کم ہے۔ ایسٹج پر باتیں بہت ہوتی ہیں اور عمل کچھ نہیں ہوتا یا بہت کم ہوتا ہے۔ واقعات بہت دیر میں رونما ہوتے ہیں۔ یہ بھی اعتراضات کم و بیش درست بھی ہیں لیکن یہ سب اعتراضات مل کر بھی اسے ایسٹج کے تقاضوں کے دائرے سے باہر نہیں کرتے خصوصاً آج کے دور کے ایسٹج کے جس میں اب سیٹ اور پراپرٹی کی پرانی جگہ بندیوں کی جگہ اشاراتی ایسٹج نے لے لی ہے۔

ابھی چند سال میں انارکلی کو دوبارہ ایسٹج پر دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ پنجابی یونیورسٹی پیالہ میں ڈاکٹر سرجیت سنگھ سیٹھی نے اسے پیالہ میں ایسٹج کیا اور ایسٹج پر صرف تین خام و فصیح کے تجربے جن کی مدد سے اس ایسٹج کو کبھی مٹھن برج، کبھی اکبر کی خواب گاہ اور کبھی زندان میں تبدیل کر دیا جاتا تھا۔ ایک کنارے پر فصیل نمائیت کا منعموم جھنڈا ساٹھا تھا اور بس! — ڈراما نہایت موثر اور کامیاب تھا۔ حتی الامکان تاج کے بھی مکالموں کو جوں کا توں قائم رکھا گیا تھا۔ دوسری بار ایوان غالب دہلی کے ایسٹج پر عزیز قریشی نے اسے روایتی سیٹ کے ساتھ پیش کیا۔ اس میں چمک دمک زیادہ تھی۔ تاج کے طویل مکالموں میں بھی کچھ کتر بیونت کی گئی تھی اور ڈرامے کا مجموعی تاثر مجروح ہو گیا تھا۔ مگر ان دونوں پیش کشوں سے یہ ضرور ظاہر ہوا کہ انارکلی نہ صرف ایسٹج کے جدید تقاضوں کے خلاف نہیں ہے بلکہ ان تقاضوں کو پیش نظر رکھ کر کوئی اچھا اور ذہین پروڈیوسر اسے نہایت موثر و دلکش سے ایسٹج پر پیش کر سکتا ہے۔ اور آج بھی انارکلی ایک جیتے جاگتے فن پارے کی حیثیت سے صرف پڑھنے والوں ہی کے لیے ایسٹج پر ڈراما دیکھنے اور اس سے لطف و انبساط حاصل کرنے والوں کو سرشار کر سکتی ہے۔ ضرورت یہ ہے کہ اس فن پارے کو محض ادبی شہ پارے ہی کی طرح پڑھا اور پرکھا نہ جائے بلکہ ایسٹج ہونے والے ڈرامے کے سبھی رموز و آداب کے ساتھ مطالعہ کیا جائے۔



دعوت: شاعر اور فاضل

مرتب: یوسف یلم

صفحات: 144

قیمت: 60/- روپے

عربوں میں تاریخ نگاری کا آغاز و ارتقاء

مصنف: محمود الحسن

صفحات: 224

قیمت: 80/- روپے

دلی کی چند عجیب ہستیاں

مصنف: اشرف صبیحی دہلوی

صفحات: 224

قیمت: 80/- روپے

تذکرہ ماہ و سال

مصنف: مالک رام

صفحات: 432

قیمت: 130/- روپے

اردو کا ابتدائی زمانہ

مصنف: شمس الرحمن فاروقی

صفحات: 200

قیمت: 75/- روپے

اقبالیات کی تلاش

مصنف: محمد القوی و سنوی

صفحات: 208

قیمت: 76/- روپے

انتخاب ناخ

مرتب: رشید حسن خاں

صفحات: 320

قیمت: 84/- روپے

گنودان

مصنف: پریم چند

صفحات: 464

قیمت: 110/- روپے

₹ 70/-

ISBN 978-81-7587-463-3



9 788175 874633

